

كتابات
نقدية
115

مسرح صلاح عبد الصبور

قراءة سيميولوجية

الجزء الأول

د. أحمد مجاهد





مسرح صلاح عبد الصبور

«قراءة سيميولوجية»

(الجزء الأول)

د. أحمد مجاهد

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابيات نقدية - شهرية (115)

أكتوبر ٢٠٠١

التدقيق اللغوي : محمد عامر فاضل

رئيس مجلس الإدارة
محمد غنيم

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكري النقاش

كتاب نفعية

115

مشرح صلاح عبد الصبور

د. أحمد مجاهد

رئيس التحرير

د. مجدى توفيق

مدير التحرير

رضا العربى

سكرتير التحرير

فانسى سمير

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى

١٦ أش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

مقدمة

العلاقة بين الشعر والمسرح علاقة جدلية خصبة تغرى بالمغامرة، فإذا كان أرتو يرى أن «المسرح الحقيقي إنما يولد كالشعر نفسه، ولكن بطرق مغايرة، من فوضى تنظم نفسها»^(١)، وكانت الميزة الخاصة بالخطاب المسرحي تكمن في كثافته السيميائية، والميزة الخاصة بالخطاب الشعري تكمن في كثافته اللغوية الإشارية أيضا، فإن هذا التشابه لا يلغى الاختلاف الجوهرى بينهما، الذى يتمثل فى أن الخطاب الشعري خطاب لغوى لافى لافى ذاته يفيض بالغنائية والذاتية، أما الخطاب المسرحي فهو لغة الآخر التى تتوارى خلفها الذات، ويتألف من عناصر لغوية وأخرى غير لغوية، تتماهى جميعا من أجل إحكام الدراما وتوصيل الرسالة المسرحية، حيث يحاول الكاتب المسرحي دائما المواءمة بين الخطابين عبر التركيز على تقنيات اللغة الأقرب للدراما مثل الطاقة الإشارية المجسدة للشخصيات والأحداث (هنا والآن) وتطويع تقنيات الشعر - وبخاصة الإيقاع - وفقا لمتطلبات المشهد، بالإضافة إلى استخدام العلامات

غير اللغوية التى تجد مجالها الرحب فى التعبير المسرحى الحى الذى يبدأ من النص ولا ينتهى اعتمادا على لا نهائية الرؤى الإخراجية الممكنة له .

وهذه العلاقة الجدلية بين النص والعرض تنتج إشكالية أخرى تتعلق بمجال الدراسة، حيث نواجه فى المسرح «نمطين متباينين تماما للمادة النصية، على الرغم من كونهما متعالقين فى الأساس : النمط الذى جرى إنتاجه فى المسرح، والنمط الذى جرى تأليفه من أجل المسرح^(٢). فهناك من يرى أن «الجوهر الدرامى يمكن أن يتحقق فى العمل الأدبى دون أن يحتاج هذا العمل إلى إخراج على المسرح^(٣)، ومن يرى أن «المخرج والممثل لن يتلقيا أوامر بعد، وسيتخليان عن التخریف المسرحى المتمثل فى النص، وعن دكتاتورية الكاتب»^(٤)، وبين هذين الموقفين يقف هذا الكتاب الذى يدرس سيميولوجيا الخطاب الشعرى فى مسرح صلاح غبد الصبور، ويرتكز على متن المسرحية من جهة، وعلى إشارات العرض من جهة أخرى، سواء أكانت هذه الإشارات منصوصا عليها بوصفها نصا خارجيا مصاحبا كتبه المؤلف، أو كانت إشارات يستنتجها القارئ من داخل الحوار المسرحى، فى محاولة لتتبع حركة العلامات اللغوية وغيز اللغوية باتجاه المعنى التأويلنى .

ومن هنا كان مصطلح سيميولوجيا - وليس سيميوطيقا - هو

المصطلح المناسب للعنوان، حيث يميز إميل بنفست بين «طريقتين مختلفتين لفهم العمل الفنى (النص الدرامى أو العرض المسرحى) الأولى : تهدف إلى تفسير البنية الداخلية وهى ما تسمى بالتناول السيميوطيقى، والأخرى : تهدف إلى تتبع علاقة العمل الفنى بالإشارى عبر متابعة حركة المعنى فى اتجاه العالم الإشارى أو تتبع التفسير فى عالم مفتوح أمام النص، لكى نفسير وسائل انتشار الوسائط الجديدة التى يطرحها النص بين الإنسان والعالم»^(٥)، حيث يدور الكتاب فى فلك هذا الاتجاه الأخير. أما اختيار الشاعر صلاح عبد الصبور ليكون محور هذه الدراسة فيرجع إلى أنه واحد من كبار الرواد العرب فى الفنين معا : الشعر والمسرح، وقد ساعده على ذلك أن خطابه الشعرى - حتى فى قصائده - يتسم بالدرامية وتعدد الأصوات، وأن طبيعة شعر التفعيلة تسمح بإيقاعية حية متجددة غير رتيبة تتفق مع خصائص الحوار وإيقاع المسرح، مما جعل على الراعى يقول فى دراسته «المسرح فى الوطن العربى» : «أما الميلاد الحقيقى للمسرح الشعرى فإننا خليقون بأن نجده، لو رحنا نتفحص أعمال صلاح عبد الصبور للمسرح».^(٦)

وقد قسمت الكتاب إلى خمسة فصول، يتناول كل فصل منها واحدة من مسرحيات صلاح عبد الصبور الخمس.

فالفصل الأول يتناول مسرحية «مأساة الحلاج» موضحا اعتماد

الخطاب الشعري الدرامي في هذه المسرحية على لعبة التأويل السيميولوجي، وكاشفا عن استخدام الكاتب لديناميكية العلامة وآليات تحولها تارة، ولهويتها الأيقونية تارة أخرى، مع إبراز تحفظ إيكو على استحالة تحقق النقاء النوعي للعلامة الذي أقره بيرس في تصنيفه لها .

كما يكشف تحليل المسرحية عن اعتماد الكاتب على التشكيل الجمعي للعرض والتصدير المسرحي والFLASH باك والمونتاج والكورس والاستخدام المكثف لأدوات التأشير المسرحي وفقا لتصنيف إيلام الذي يضم «الضمائر والظروف وأسماء الإشارة» وقد اقترحت في التحليل أن تضاف إليه أدوات النداء : بما هي وسيلة تأشيرية لتعيين شخص أو أشخاص «المنادى». وأسماء الأعلام : بما هي تأشير أكثر تخصيصاً في تحديد الشخص المشار إليه من الضمير ذاته. وأسماء الأماكن والأيام والشهور : بما هي تأشير أكثر تخصيصاً في تحديد المكان أو الزمان المشار إليه من الظرف ذاته .

وينتهي الفصل برسمين بيانيين - الأول للمكان والآخر للشخصيات - يؤكدان تضافر العلامات المسرحية في الإشارة إلى تأرجح الحلاج وحيرته بين الكلمة والفعل، ويعقب هذا الرسم تطبيق نموذج «سوريو» للحساب الدرامي الذي يكشف جوهر المفارقة المسرحية داخل النص بعد توضيح أسباب تفضيله في هذا السياق

على نموذجي پروپ وجريماس .

والفصل الثانى يتناول مسرحية «مسافر ليل» كاشفا عن العلاقة بين الخطاب الشعري والمسرح العبثى، كما يوضح إمكان قيام المسرح الناجحة بعيدا عن وجود صراع درامى تقليدى يمكن رصده عبر نموذج «سوريو» مما يثبت أن أفق الفن أرحب دائما من أفق التنظير، حيث يقوم الراوى فى هذا النص بمجموعة من الآليات السيميولوجية المتكررة مثل «التصدير - كسر الإيهام - شغل فضاء النص - بديل البرولوج - بديل مونولوج الشخصية - تثبيت الوحدات الإعلامية للعالم الدرامى - صناعة المفارقة» هذا بالإضافة إلى اعتماد الكاتب على التغريب والتأطير اللذين يساعدان على تحويل النص إلى عرض مسرحى لافت .

والفصل الثالث يتناول مسرحية «الأميرة تنتظر» راصدا شعرية خطاب الجسد فى هذا النص الذى يعتمد على التمثيل داخل التمثيل مستخدما الإيماءة والأقنعة، كما يرصد دلالة العلاقات البونية -المسافات - بين الشخصيات وفقا لتصنيف إدوارد هول، بالإضافة إلى التركيز على التغريب الزمنى والترميز المكانى والآليات الفنية الخاصة لاستخدام الإضاءة وتحليل الخطاب بواسطة نظرية أوستن «كيف ننجز الأشياء بالكلام؟» فى محاولة لفك شفرة النص الأسطورى الذى يشير من طرف خفى إلى أحداث معاصرة .

والفصل الرابع يتناول مسرحية «ليلى والمجنون» وهى المسرحية المعاصرة الوحيدة لصلاح عبد الصبور، التى تبدو بوصفها مسرحية سياسية مباشرة فى المستوى الأول من التلقى، حيث يعتمد تحليلها على الرصد الدقيق لعناصر المسرحية سوء فى إشارات العرض أو داخل النص، بداية من الدلالة السيميولوجية للديكور المهيمن / لوحة دون كيشوت لدوميه ولوحات أبطال النضال القومى، ومرورا بتفصيلات الزمان والمكان والخطاب الشعري والتناص وآليات السخرية وسيميولوجيا التقطيع المسرحى ودخول وخروج الشخصيات إلى المسرح، حيث تساءلت عن أصل القاعدة الإخراجية التى تبدو بديهية والمتملة فى أن «دخول الممثل من يسار المتفرج أقوى من دخوله من يمينه» وقد وجدت ضالتي فى كتاب «المسرح والعلامات» لإلين أستون وجورج سافونا الذى يوضح أن السر فى هذه القاعدة السيميولوجية يرجع إلى أننا نقرأ الصور كما نقرأ الصفحة المطبوعة من اليسار إلى اليمين .

ولما كانا فى لغتنا العربية نقرأ الصفحة المطبوعة من اليمين إلى اليسار، فإن التزامنا بهذا التقسيم يعد من باب هيمنة الخطاب السلطوى الغربى بحكم اكتشافهم المبكر لفن المسرح، ومن ثم فهى قاعدة يجب أن تكون قابلة لإعادة النظر فى عروض المسرح العربى، وهكذا تكون الإفادة الحقيقية من السيميولوجيا التى تبدو شكلية، فى

حين أنها تفضى إلى فهم الأيديولوجيا وفضحها .

ويهدف تحليل هذه المسرحية فى جملة إلى الكشف عن التقنيات الفنية لمسرحة الأيديولوجية، ومحاولة فك شفرة الرمز السياسى الذى يشير إلى فترة ما بعد الثورة أيضا على عكس ما يبدو من ظاهر النص، عبر الاستفادة من تحليل لاكان لقصة «بو» الرسالة المسروقة، الذى يعتمد فى كشفه لسيميولوجيا النص على رصد المواقف البنيوية التى تتكرر بعينها مرتين متتاليتين مع شخصيات مختلفة .

والفصل الخامس يتناول مسرحية «بعد أن يموت الملك» وهى تمثل النص المصّب فى مسرح صلاح عبد الصبور، حيث يكشف التحليل عن تجميعها لكل الخطوط الدرامية والرموز الفنية المتناثرة فى النصوص الأخرى بصورة تسمح بدراسة عرضية مقارنة لهذه النصوص. كما يكشف عن اعتماده على توظيف التراث من خلال التكويد عبر الأنساق فى مسرحته لبیت أبى ذؤيب الشعرى فى منظرين منها، وعلى العوالم الخيالية المتنوعة (أحلام اليقظة – الأحلام – العجائبي) حيث يكشف التحليل عن علاقة اللغة الشعرية بالحلم من جهة، وعلاقة الحلم بمسرح العبث من جهة أخرى، واستخدام الكاتب لهذه العلاقات الجدلية فى إثبات أن عالم اللاشعور أقرب إلى الواقع من الوعى الزائف .

كما يكشف التحليل أيضا عن اعتماد هذه المسرحية بشكل

رئيسى على الدائرة السبرنطيقية للمسرح عبر الإلحاح على كسر الإيهام والاعتماد على الحوار المباشر مع الجمهور ووضع نهايات متعددة للعرض يشارك المتلقى فى اختيار واحدة منها. وقد تحفظت فى هذا السياق تحفظاً طويلاً ومفصلاً على وجهة نظر «مارتن والاس» التى تتمثل فى أن النص المفتوح يعوق خاتمة السرد وما يصاحبه من يقينيات المعنى، ويشكك فى أنه يتضمن تكاملاً بنيوياً من البداية للنهاية، وذلك قبل أن أنتقل إلى الكشف عن أن بنية المسرحية الفنية تقوم بتوجيه استجابة الجمهور نحو اختيار نهاية معينة تتفق مع الرسالة التنويرية التى يحملها مسرح صلاح عبد الصبور .

ولما كان التحليل السيميولوجى بطبيعته غير قابل للاختزال حيث تظل كل التفاصيل الدقيقة والمتابعات المتوالية للعلامات ولفاتيج الشفرة والتأويلات الجزئية التى تقود لفهم النص وسيلة وهدفاً فى آن، مما يتفق مع رؤية «بارت» فى درسه الأول للسيميولوجيا التى يقول فيها : «سيغدو السيميولوجى إذن فناناً (ليس هذا اللفظ مدحاً ولا انتقاصاً ؛ إنه يشير فقط إلى تصنيف نموذجى) إنه يعامل الدلائل كما لو كانت خدعة واعية، فيلتذ بفتنتها ويمكننا من التلذذ بها وفهمها»^(٧)، فإن نتائج هذه الدراسة يمكن حصرها فى رصد الخطوط المشتركة فى المسرحيات الخمس، على مستوى القضية

المحورية «صراع المثقف مع السلطة» والرموز الفنية والمواقف البنيوية المتكررة للشخصيات، والقيمات الثابتة، والتقنيات السيميولوجية الرئيسية، بهدف الكشف عن الخواص الجوهرية المميزة لمسرح صلاح عبد الصبور الشعري .

وتجدر الإشارة في هذا السياق بداية إلى أن مسرح صلاح عبد الصبور يقع في مجمله داخل دائرة المسرح الطليعى، وإن كان هناك من يرى أن مسرحيته الأولى مأساة الحلاج «موسومة بأسلوب تقليدى رغم ما يدعيه صاحبها من أنه وجد فيها ما تمثله عند اطلاعه على إنتاج يونسكو المسرحى»^(٨)، فهي - على كل حال - لا تخلو من إرهاصات طليعية متميزة ممثل استخدام تقنيات الفلاش Flash back والتصدير Foregrounding والتشكيل الجمعى للعرض Blocking stage.

وإذا كان «العديد من التجارب المسماة بالطليعة في مسرح القرن العشرين قامت على أساس ترقية الديكور إلى مستوى (فاعل) سيميولوجى، وتنازل الممثل في المقابل عن (قوة الفعل)»^(٩)، فإننا لا نلمح هذا الاتجاه الطليعى عند صلاح عبد الصبور، حيث يعتمد بشكل أساسى على الممثل في توصيل رسالته بوصفه الحامل الأصلي للكلمة / العلامة مما يتناسب مع طبيعة خطابه المسرحى الشعري، ولا يتعارض مع طليعيته التى تظهر واضحة بداية من

الخاصية الأولى فى مسرح صلاح عبد الصبور وهى استخدام الراوى .

ففى مسرحية «مأساة الحلاج» تلعب مجموعتى «الواعظ - التاجر - الفلاح» و «الأحدب - الأعرج - الأبرص» دور الراوى المشارك فى الحدث، وفى مسرحية «مسافر ليل» نجد راويا صريحا متعدد الوظائف السيميولوجية. وفى مسرحية «الأميرة تنتظر» تلعب الوصيفات الثلاث دور الراوى المشارك فى الحدث .

وفى مسرحية «بعد أن يموت الملك» تلعب مجموعة الفتيات دور الراوى الصريح أحيانا والراوى المشارك فى الحدث أحيانا أخرى . ويرجع حرص صلاح عبد الصبور على استخدام الراوى بصورة الفنية المتعددة إلى إفادته منه فى أغراض طليعية أخرى مثل كسر الإيهام وإغلاق الدائرة السيرنطيقية بين الخشبة والقاعة.

ولما كانت القضية الجوهرية التى تشغل صلاح عبد الصبور فى مسرحياته جميعا هى قضية صراع المثقف مع السلطة من أجل الحرية والعدل، فإنه من الطبيعى أن نجد فى مسرحياته كلها شخصيات يمكن ردها إلى دائرة المثقف فى علاقاته المتنوعة بالسلطة، ففى مأساة الحلاج يصادفنا نموذج المثقف المهادن «الشلبى وجماعة الصوفية»، والمثقف العميل «أبو عمر وابن سليمان»، والمثقف الملتزم «ابن سريج»، والمثقف الثورى «الحلاج». وفى مسافر

ليل يمثل الراوى نموذج المثقف العصري الذى يؤدى دور التنوير والتبصير ويعتمد على التناص دائما لإبراز ثقافته، وإن كان يعد مثقفا مهادنا يصل به الأمر إلى مشاركة عامل التذاكر فى حمل جثة الراكب ودعوة الجمهور إلى الصمت والسلبية. وفى الأميرة تنتظر يلعب القرنندل هذا الدور، فهو المغنى الذى يبصر الأميرة بما يجب أن تفعله، وهو أبرز رمز للمثقف المنتصر فى مسرح صلاح عبد الصبور حيث تمكن من قتل السمندل الديكتاتور وإيقاف تزييفه لوعى الأميرة. وفى ليلي والمجنون- بحكم طبيعة الشخصيات التى تعمل فى الحقل الثقافى- يجد الكاتب مساحة أكبر لعرض نماذج المثقفين المتنوعة، فيطالعنا المثقف المثالى «الأستاذ»، والمثقف الثورى «حسان»، والمثقف العميل «حسام»، والمثقف المهزوم «سعيد»، والمثقف المنسحب «سلوى» - ثم زياد وحنان»، وفى بعد أن يموت الملك تلعب الحاشية «الوزير - القاضى - المؤرخ» دور المثقف العميل، وقد كان «الشاعر» أيضا كذلك قبل أن يقتل الجلاد ويتحول بالحب إلى مثقف ثورى .

وتتنوع تجليات صراع هؤلاء المثقفين مع السلطة فى النصوص المختلفة، ففى مأساة الحلاج نجد صراع المثقف مع السلطة من أجل الحرية والعدل، وفى مسافر ليل نجد صراعا وهميا من أجل إثبات عامل التذاكر لسلطته والمحافظة عليها . وفى «الأميرة تنتظر» نجد صراعا وهميا من أجل الحصول على

السلطة أولاً والاستمرار فيها ثانياً. وفي ليلى والمجنون نجد صراع المثقف مع السلطة من أجل المستقبل، وفي بعد أن يموت الملك نجد تطبيقاً فنياً للديمقراطية يتمثل في عرض ثلاث نهايات ممكنة لمصير الوطن بعد وفاة الملك يبصر بها المثقف/ الكاتب الجمهور ويدعوهم إلى اختيار واحدة منها في ضوء رسالته التنويرية .

ولما كان دور المثقف الأول هو التبصير والتنوير فإن قضية دور الكلمة وقدرتها على الفعل تمثل عنصراً محورياً في مسرحيات صلاح عبد الصبور يعكس صراع المثقف مع السلطة، ففي مأساة الحلاج تعلن مواجهة الحلاج / المحكمة عن فشل الكلمة. وفي مسافر ليل تعلن مواجهة عامل التذاكر / الراوى - وإجباره على حمل جثة الراكب معه - عن فشل الكلمة، وفي الأميرة تنتظر تعلن المواجهة بين السمندل والقرندل عن انتصار الكلمة، وفي ليلى والمجنون تعلن المواجهة بين أبطال العرض والسلطة عن فشل الكلمة، وفي بعد أن يموت الملك على الرغم من تقديم ثلاثة حلول، فإنه توجد إشارات سيميولوجية تكرر لاختيار الحل الثالث المتمثل في انتصار الكلمة. حيث يتضح لنا من هذا الرصد تأرجح رؤية صلاح عبد الصبور بين اليأس الذي يؤكد الواقع السياسى والتفاؤل الذى يدعمه الحلم الشعري، ومحاولة تحقيق الذات . . .

وتجدر الإشارة إلى أن دور المثقف التنويرى على المستوى

الأيدولوجى يرتبط داخل نصوص صلاح عبد الصبور على المستوى
الفنى بالمونولوج الطويل الموجه الذى يليه المثقف «الحلاج فى مأساة
الحلاج - القرنندل فى الأميرة تنتظر - سعيد فى ليلى والمجنون -
الشاعر فى بعد أن يموت الملك» أما فى مسرحية مسافر ليل، فإن
هيمنة عامل التذاكر الديكتاتور على العرض جعلته يقوم هو أيضا
بالقاء مونولوج يتحدث فيه عن طبيعة علاقته بالمتقنين .

ولما كان صلاح عبد الصبور شديد الحرص على توصيل رسالته
التنويرية للمتلقى، فإن مسرحياته الخمس تدور فى دائرتين
واضحتين، الأولى : محاكمة ظالمة (غياب العدل) تؤدى إلى القتل
(غياب الحرية) وتمثلها مسرحيتى مأساة الحلاج ومسافر ليل. وكلا
المسرحيتين لا تضم شخصيات نسائية .

والأخرى : تكون فيها المرأة (الأميرة - ليلى - الملكة) رمزا
صريحا للوطن الذى يبحث عن طفل المستقبل ويكون موقفها فى بنية
العمل موقفا دراميا عصيباً تحتل فيه ثلاث وظائف درامية مختلفة،
وهى : مساعدة البطل، وخصمة البطل، والحكم عليه فى الوقت نفسه.
ففى «الأميرة تنتظر» نجد الأميرة مساعدة للبطل السمنندل لأنها
تحبه، وخصمه له لأنه قتل والدها ونفاها، وحكم عليه بين هذين
الموقفين، حيث لا تحاول إيقاف قتل القرنندل له، بل ترحب بخطابه
التنويرية الذى أعاد لها وعيها. وفى ليلى والمجنون نجد ليلى مساعدة

للبطل سعيد لأنها تحبه، وخصمة له لأنها أسلمت نفسها لحسام جاسوس السلطة، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث غادرت شقته غاضبة من عجزه وهى تصيح أحببت الموت، أحببت الموت. وفى بعد أن يموت الملك نجد الملكة مساعدة للملك البطل لأنها زوجته، وخصمة له لأنه عاجز عن أن يمنحها طفل المستقبل، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث دفعته إلى الموافقة على أن يترك رجلا آخر يمنحها الطفل، ولما لم يتقبل وطأة الحكم سقط ميتا .

أما حلم صلاح عبد الصبور الدائم بانتصار المثقف على السلطة، فقد تبلور سيميولوجيا فى مسرحياته عبر قضاء المثقف على السلطة الديكتاتورية بواسطة رموز ثقافية متنوعة تبدأ بحلم الحلاج بالسيف المبصر، وتتجسد فى قتل القرنفل للسمنديل بالخنجر / الأغنية، وضرب سعيد لحسام بالتمثال / الهراوة، وفق الشاعر لعين الجلال بالناي / السيف .

ولا يعنى حرص صلاح عبد الصبور على التوصيل أنه يهمل التقنيات الفنية للمسرح فعلى الرغم من قوله «أنا أؤمن أننا - نحن الشعراء الذين نكتب للمسرح - قد أهملنا تقليدا جليلا، وهو أن نكون كتابا ومسرحيين فى ذات الوقت، كما كان أسلافنا منذ أسخيلوس حتى شكسبير، وقد نتج عن تراخيها فى أداء واجبنا أن ندخل إلى المسرح، ووقف بيننا وبين النص عديد من الوسطاء، أهمهم

المخرج»^(١٠)، فإنه يمكن لى أن أزعـم أن صلاح عبد الصبور قد حرص من خلال وجهة النظر هذه على القيام بنصف المهمة الإخراجية للعرض أو أكثر من خلال إشاراتـه التفصيلية أو إرشاداتـه المسرحية، ومن خلال الاستخدام الدائم للحيل السيميولوجية التى تحيل اللغة إلى فعل مسرحى كما سنطالع فى التحليل .

فمسرح صلاح عبد الصبور هو مسرح الفكر الواضح والتقنيات الفنية المركبة. إنه مسرح الشعب الذى يحمل رسالة للجمهور يهـمه أن يفهمها سعيا إلى التغيير. إنه نموذج للفعل الفنى الثورى .

وكما علمنى صلاح عبد الصبور فقد حاولت قدر جهدى إبراز أن هذا الكتاب يحاول التعبير عن موقف واضح أيضا مفاده : نعم للمناهج الجمالية الفنية التى تعد أنسب وسيلة لسبر أغوار النصوص، ولا لتطبيقات هذه المناهج التى يعجز أصحابها عن تعميقها عبر ربطها بالأيدولوجيا المتحكمة فى صياغتها. ونعم للمناهج العالمية الحديثة التى تسهم فى إثراء الفكر الإنسانى ولا لكل أشكال الهيمنة والاستلاب بما فيها الوقوف المنبهر أمام هذه المناهج دون هضمها ومحاولة إعادة إنتاجها مرة أخرى مدموغة بطابعنا الخاص .

الهوامش

- (١) چاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة : كاظم جهاد، تقديم : علال سينا، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨؛ ط١، ص : ٩٩.
- (٢) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة : رثيف كرم، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٢، ط١، ص ٨٠٧.
- (٣) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، الألف كتاب (٤١٢) دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت، ص ٣٢.
- (٤) چاك دريدا، الكتابة والاختلاف : ٨٥.
- (٥) انظر : باترس باقىز، لغات خشبة المسرح، ترجمة : سباعى السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، ١٩٩٢، ص : ١٠١.
- (٦) على الراعى، المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة (٢٤٨) الكويت، أغسطس، ١٩٩٩، ط٢، ص ١٦٩ .
- (٧) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالى، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١، ص : ٢٥.
- (٨) محمد ناصر العجيمى، المسرح الطليعى فى مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤) منشورات دار المعلمين العامة ببسوسة، سلسلة آداب عربية، مجلد (١) تونس، ١٩٩١، ط١، ص : ٥٧.
- (٩) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما : ٢٧.
- (١٠) صلاح عبد الصبور، التعليق على مسرحية مسافر ليل، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، ١٩٨٧؛ ص ٦٩٢ .

الفصل الأول

لعبة التأويل فى مأساة الحلاج

إذا كان «افتتاح مسرحية هو عملية بنيوية رفيعة المستوى ، على الرغم من أن القارئ المتفرج يوضع موضع من يتلقاها باعتبارها بداية طبيعية»^(١)؛ فإن لحظة رفع الستار عن المشروع الدرامى لصلاح عبد الصبور تخبرنا بأننا أمام كاتب جيد اختيار نوعية علامته بما يتناسب مع مجال إبداعه .

فإذا كان «المسرح هو الشكل الفنى الوحيد القادر على استغلال ما يمكن أن يعرف بالهوية الأيقونية»^(٢) ، حيث يمكن عد الممثل ذاته على خشبة العرض أيقونة متجسدة ومجسدة للشخصية الدرامية ؛ فإن صلاح عبد الصبور يرفع ستاره المسرحى فى نضبه الأول «مأساة الحلاج» على أيقونة الصليب ، كما يتضح من إشارة العرض الآتية فى المفتح : «الساحة فى بغداد . فى عمق المشهد الأيمن جذع شجرة فحسب ، معلق عليه

شيخ عجوز . تضىء مقدمة المسرح ليبرز ثلاثة من المتسكعين».(٣)

وتجدر الإشارة بداية إلى إبراز السيميولوجى للأيقونة / الصليب / الديكور بصرياً على خشبة المسرح . فبالرغم من قصر الضوء على مقدمة المسرح فقط ؛ فإنه «فى التكوين التصويرى يصبح الشكل الكبير المعتم أكثر بروزاً إذا ما تضاد معه شكل صغير لامع» . (٤)

ويرى «بيرس» أن «المبدأ المتحكم فى العلاقات الأيقونية هو التشابه، فالأيقونة (Icon) تمثل موضوعها فى المقام الأول من خلال التشابه بين الدال (الديكور/الشجرة) والمدلول (الصليب/الصليب)» . (٥)

وإذا كان صلاح عبد الصبور يتحفظ على التطابق الشكلى التام بين الشجرة/الديكور والصليب حيث يقول : «لا يوحى المشهد بالصليب التقليدى، بل بجذع شجرة فحسب»؛ فإنه «من الخطأ حصر مفهوم الأيقونة فى الصورة البصرية وحدها» (٦) ، «فقد تتداغى الأيقونة بواسطة المعلقين والعلامات البصرية حيث يكون الشبه المتضمن أقرب إلى الظاهر» (٧) ، كما أن مفهوم الإيحاء أكثر ثراء من المباشرة بما يتيح من فضاء وأفق توقع للمشاهد ، فكما يقول إيكوز «الإيحاء هو مجموع كل الوحدات

الثقافية التى يمكن للدال أن يثيرها مؤسسيا فى ذهن المتلقى»^(٨)

وتجدر الإشارة إلى حرص صلاح عبد الصبور على تأكيد الدور الأيقونى للشجرة/الصليب داخل العرض عبر ثلاثة محاور؛ الأول : التماثل فى النتيجة (القتل) . الثانى : التماثل فى الوظيفة (الصليب) ، كما يظهر واضحاً فى أول جملة حوار بالمرحبة:

التاجر : انظر .. ماذا وضعوا فى سكتنا

الفلاح : شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم^(٩)

وتجدر الإشارة هنا أيضاً إلى نوعية الكلمة التى يفتح بها صلاح عبد الصبور مسرحياته ومدى مطابقتها لمجال الدراما ، فإذا كان «الحدث الكلامى فى حد ذاته يعد صيغة التفاعل الرئيسية فى الدراما»^(١٠) ، حيث يرى هونزل أن «التخاطب الحوارى لا يرجع إلى الفعل الدرامى تأشيرياً فقط ، بل إنه يؤسسه»^(١١) ، وكانت العبارات الإنشائية التى تخضع لاعتبارات الصدق والكذب هى الأكثر فاعلية فى مجال الدراما لأنها كما يقول أوستن «لا تخبر بقدر ما تفعل»^(١٢) ؛ فإن صلاح عبد الصبور يفتح مسرحياته بالعبارة الإنشائية (انظر) التى

تعمل سيميولوجيا ودراميا على مستويين؛ الأول : يتمثل في كونها فعلاً مصحوباً بالإشارة/حركة؛ والآخر : يتمثل في اعتمادها أساساً على معنى الأمر بالحركة في الوقت ذاته. أضف إلى هذا نوعية الحركة (حركة بصر) مما يشي بالدلالة الأيقونية للشئ الذي يتوجب على الحلاج والجمهور معاً النظر إليه (الشجرة/الصليب) .

أما المحور الثالث فهو التشابه في شخصية القتل، حيث يحرص صلاح عبد الصبور على حفر ملامح المسيح فوق وجه الحلاج في أكثر من موضع داخل العرض، لعل أبرزها قوله، مستخدماً كلمات المسيح نفسها:

إلى إلى يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضي
كسيري القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتي
إلى إلى

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا

إلى إلى ، أهديكم إلى ربي

وما يرضي به ربي (١٢)

فقد قال السيد المسيح في بداية كرازته في المدن : «تعالوا إلى يا جميع المتعبين والثقيلي الأحمال وأنا أريحكم . احمّلوا نيري عليكم وتعلّموا مني، لأنني وديع ومتواضع القلب . فتجدوا

راحة لنفوسكم» (١٤) . والكراسة لاهوتيا هي التبشير بالدعوة في الخفاء ، وما أشبه هذا الموقف الدينى للمسيح ، بموقف الحلاج الدرامي داخل النص .

ولعلنا هنا نتذكر قول رينيه ويليك : «إن الأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري على نطاق واسع». (١٥)

واللافت للنظر أن هذه الأبيات التى قام خلالها صلاح عبد الصبور بالتناسل مع خطاب المسيح فى الكتاب المقدس، هى فى حقيقة الأمر تمثل فى اللحظة ذاتها تناسلا مع الخطاب السابق للشاعر نفسه أيضاً ، فقد قال صلاح عبد الصبور فى قصيدة «القديس» - التى يرتدى خلالها قناع المسيح - من ديوان «أقول لكم» قبل كتابته لهذه المسرحية :

إلى ، إلى ، يا غرباء ، يا فقراء ، يا مرضي
كسيري القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتي
إلى ، إلى ،

لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

بطيش زماننا الممراح (١٦)

فالتناسل قد «يكون مع النفس، على معنى أن كثيراً من شعراء الخدائة مغرمون باستدعاء خطاباتهم السابقة، وتوظيفها فى خطابهم الحاضر، مما يعطى إبداعهم نوعاً من الامتداد

الإنتاجي الذي يسمح بادعاء وجود وحدة أفقية لخطابهم
الشعري في مجمله» . (١٧)

ونعود مرة أخرى إلى نص المسرحية لنشير إلى تحفظ صلاح
عبد الصبور (الصوفي في جوهرة) على فارق المقام والمنزلة بين
رتبتي النبي / الولي ، المسيح / الحلاج :
السجين الثاني : «ساخرًا»

أ مسيح ثانٍ أنت !

الحلاج : لا ، لم أدرك شأؤا ابن العذراء

لم أعط تصرفه في الأجساد

أو قدرته في بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

السجين الثاني : «ساخرًا»

ما أهون ما تقنع به !

الحلاج : لم تفهم عني يا ولدي

فلكى تحيي جسداً ، حز رتبة عيسى أو معجزته

أما كي تحيي الروح ، فيكفي أن تملك كلماته (١٨)

لاحظ تناسب آلية استدعاء شخصية المسيح بالقول في

المقطع الأول، مع الغاية من استدعاء شخصيته (كلماته) في

المقطع الثاني.

ويبدو من هذه الإشارات متضافرة أن صلاح عبد الصبور لا يقصد نفى أيقونة (الشجرة/الصليب) التي يحرص على تأكيدها عبر محاور متعددة ، بل يحرص على المستوى السيميولوجي أن يحولها من الأيقونة/ الصورة إلى الأيقونة / الاستعارة على حد تعبير بيرس حيث «يكون الشبه مفترضاً عوض أن يكون ظاهراً»^(١٩) ، وذلك لأنه يحرص على المستوى الدلالي على بقاء الشرح الواضح بين المرتبتين الصوفيتين؛ النبي/ الولي في المستوى الأول ، حيث يمتط هذا الشرح بعد ذلك ويحوّله إلى تباين عميق بين شخصيتي (المسيح) الرسول الهادي للحق/ و(الحلاج) المثقف الثائر على الظلم، وإن كانت هذه العلاقة الجدلية تشي في المستوى الثاني باعتقاده بتشابه الدورين في الرتبة واتفاقهما في الغاية والنتيجة .

وتجدر الإشارة إلى أن شخصية الحلاج/المسيح تفرد ظلّالها على الشخصيات الأخرى بل على الصراع الممتد في النص، وبخاصة من خلال الحادثة الدينية الدالة «العشاء الأخير» ، حيث يمكن للمتلقى أن يفرق بداية من هذه المقدمة بين «أتباع بطرس»/ الشبلي وجماعة الصوفية الذين أنكروا الحلاج وتنكروا له - بالكلمات - خوفاً من بطش السلطة ، وبين «مجموعة الفقراء» القراء - الحداد - الحجام - الخدام - النجار -

البيطار - الأعمى - الأحذب - الأعرج - الأبرص / «أتباع
يهوذا» الذين أسلموا الحلاج للصلب مقابل دينار من ذهب قان
في يد كل منهم ، وبخاصة أن هذه الحادثة كانت تلح على ذهن
صلاح عبد الصبور منذ ديوانه «أحلام الفارس القديم»
وبالتحديد في قصيدة «حكاية قديمة» ، التي يقول في مطلعها :

كان له أصحاب

وعاهدوه في مساء حزنه

ألا يسلموه للجنود

أو ينكروه عندما

يطلبه السلطان

فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقود

ثم انتحر

وآخر أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجر

وبعد أن مات اطمأنت شفتاه

ثم مشى مكرزاً مفاخرأ بأنه رآه

وباسمه صار مباركاً معمداً (٢٠)

فمفهوم الدلالة الإيحائية للشخصية يسمح بأن «تشير

الشخصية الأسطورية أو البطولية إلى كل عناصر أسطورتها

التي لم يتم استخدامها نصياً» . (٢١)

إن السؤال الملح فنيا هو كيف أعطى صلاح عبد الصبور للمتلقى في مشهد البداية المعلومات الأولية التي تمكنه من مواصلة المشاهدة والدخول في دائرة العالم الدرامي دون مباشرة ؟

والإجابة تتمثل في استخدامه لتقنيتين فنيتين :

١- استخدام الكورس .

٢- استخدام «الFLASH باك» .

١- استخدام الكورس :

فقد استخدم صلاح عبد الصبور مجموعة «التاجر والواعظ والفلاح» ومجموعة «الأعمى - القراد - الحجام - الخدام - الحداد - البيطار» التي تضم «الأحذ - الأعرج - الأبرص»^(٢٢)، في هذا العرض بوصفهما أقرب إلى الكورس ، فكلتا المجموعتين تضم شخصيات وظائف بلا أسماء . والمجموعة الأولى تقوم في هذا المشهد الافتتاحي بتوجيه الأسئلة بفرض كشف خلفية الأحداث ليس لأنفسهم بالطبع بل للمتلقى .

وإن كنت أعتقد أن هاتين المجموعتين ربما كانتا تلعبان دوراً داخل الدراما أكبر من دور الكورس الممهد والمعلق على الأحداث، حيث يقوم بينهما صراع مشترك من جهة، وتشتركان في الصراع الرئيسى من جهة أخرى، كما سيظهر عند تحليل

المنظر الثالث .

٢- استخدام الفلاش باك "Flash Back" :

ويترجم هذا المصطلح بـ «الارتجاع الفنى، أو الخطو خلفاً: وهو الرجوع أثناء التسلسل الزمنى المنطقى للقصة أو المسرحية أو الفيلم إلى ذكر أحداث ماضية لإيضاح الظروف التى أحاطت بموقف من المواقف أو للتعليق عليه . وهذه الوسيلة مستعملة على الأخص وبصفة رئيسية وأصلية فى السينما ، ثم امتدت بعد ذلك إلى الرواية البوليسية التى كثيراً ما تبدأ بالجريمة ثم تسرد الأحداث التى أدت إليها» . (٢٣)

وقد فعل صلاح عبد الصبور الشئ نفسه ، حيث بدأ بالجريمة / قتل الحلاج فى هذا المشهد الأول، قبل أن يشرع فى سرد الأحداث والدوافع التى أدت إليها فى باقى المسرحية.

فتأسيساً على تفرقة الشكليين الروس بين «القصة Fabula وهى الإطار السردي الأساسى ، وبين الحبكة Sjuzet وهى الوسيلة التى يتم عن طريقها بناء الأحداث السردية وتنسيقها وتقديمها» (٢٤) ، يقول أستون وساقونا: إن «المسرحية لا تبدأ بالضرورة من البداية» . (٢٥)

ويمكننا أن نرصد مغزى استخدام صلاح عبد الصبور للفلاش باك بوصفه آلية سيميولوجية دالة تعتمد على خرق

الكود/ الشفرة المنطقية المتعلقة بالترتيب الزمني لأحداث المسرحية، حيث يمكننا رصد عدة محاور دلالية تحققها هذه الآلية أبرزها التشويق والإثارة.

فتشويق المتلقى وإثارته يتحققان عبر تعدد القتلة المعترفين بقتل الحلاج (جماعة الفقراء - مجموعة الصوفية - الشبلى)، حيث تتعارض وحدات الإعلام الدرامى التى يمد بها النص المشاهد فى بداية العرض، فلا يعرف من هو القاتل الحقيقى. ويتضافر هذا التعارض مع غرابة وسيلة القتل (الكلمة)، وعدم إقناع مبررات القتل كما سنلاحظ فى التتبع المفصل لكل عنصر من هذه العناصر منفرداً .

أ - جماعة الفقراء :

وهم يعترفون بقتله فى قولهم للواعظ :

الواعظ : يقوم

من هذا الشيخ المصلوب ؟

مقدم المجموعة : أحد الفقراء

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

المجموعة : نحن القتله

الواعظ : لكنكم فقراء مثله (٢٦)

حيث يتضمن السطر الأخير عدم اقتناع (الواعظ) بمبررات

القتل ، فلماذا يقتل الفقير فقيراً ؟

أما غرابة وسيلة القتل، فتتمثل فى قولهم للتاجر :

التاجر : هل فيكم جلد ؟

مجموعة الفقراء : «يتبادلون النظر، ثم يقولون فى صوت

واحد»

لا .. لا ..

التاجر : أبأيديكم ..؟

المجموعة : بل بالكلمات

التاجر : «ضاحكاً وناظرأ إلى زميله»

قتلوه بالكلمات ...

ها ... ها ... ها ... (٢٧)

إن الشخصيات الصوتية «Vocal Characterizers»

كالضحك والتثاؤب «تدخل ضمن السلوك شبه اللسانى، وهو

يكتسب بالتعلم وبالتالي فإنه ينتج عن ثقافة خاصة، مما يسمح

بإمكانية تفسير نطاق نشاط المتكلم الصوتى وتوابعه السيميائية

إلى حد معين»^(٢٨)، وقد استخدم صلاح عبد الصبور الضحك

هنا فى لفت انتباه المشاهد وجعل غرابة وسيلة القتل فى

الصدارة، «فالتصدر اللسانى فى اللغة يقع عندما يشد

استعمال، غير متوقع، انتباه المستمع أو القارئ فجأة ليلاحظ

اللفظ نفسه عوض متابعة انشغاله آليا بالمحتوى الذى
يحملة» (٢٩)

ب - مجموعة الصوفية :

حيث يلجأ إليها (الواعظ والتاجر والفلاح) بعد عدم فهمهم
شيئاً من كلام جماعة الفقراء .

الواعظ : لا ، أنا لم أفهم

الفلاح : فلنسأل هذا الجمع

من أنتم ؟

مجموعة الصوفية : نحن القتله

أحببناه ، فقتلناه

الواعظ : لا تلقي فى هذا اليوم سوى القتلة

ولعلكم أيضاً حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب ..

المجموعة : قتلناه بالكلمات

الفلاح : زاد الأمر غرابة

المجموعة : أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت كى تبقى كلماته (٣٠)

أما عدم إقناع مبررات القتل فيتمثل فى الحوار الآتى :

الواعظ : عجباً لا أفهم !

«ملتفتاً إلى زميليه»

هل تفهم أنت .. وأنت ؟

«يهزان رأسيهما»

مقدم مجموعة الصوفية : لا تبغ الفهم .. أشعر وأحس

لا تبغ العلم .. تعرف

لا تبغ النظر .. تبصر

هذي كانت كلماته

الواعظ : كلمات لا تدعوكم أن تتخلوا عنه (٣١)

إن إشارة العرض «يهزان رأسيهما» تؤكد للمشاهد إيمانياً
مقام الحيرة وعدم الاقتناع بمبررات القتل، فكما يقول «أوستن»:
«يمكننا أن نحذر أو نأمر أو نعين أو نعطي أو نحتج أو نعتذر
بواسطة وسائل غير لفظية وهي تعتبر على الرغم من ذلك أفعالاً
داخلة في القول» (٣٢)

ج - الشبلى :

وقد حرص صلاح عبد الصبور على التصدير المسرحي
للشبلى خلال ظهوره فى هذا المنظر الذى يعترف فيه أيضاً بقتل
الحلاج بالكلمات . والتصدير المسرحي "Foregrounding" كما
يقول «إيلام»: هو «احتلال الممثل قمة التراتب الهرمى حيث
يجتذب إلى شخصه هو معظم انتباه المشاهدين» (٣٣) ، وقد تم

هذا التصدير من خلال عدة وسائل فنية (مكان الدخول -
مستلزمات الديكور - الديالوج - التناص - الموسيقى -
المونولوج) ، كما سيتضح من التحليل .

«يدخل من خلف الشجرة شيخ فى يده وردة»

التاجر : من هذا ؟..

الواعظ : هذا الشبلى .. شيخ الزهاد

كان له إقطاع فى قرينتنا

وتخلى عنه لكى يمضى فى طرق الصوفيه

فلننظر ما يفعل

الفلاح : قد نعرف عندئذٍ ما القصه (٣٤)

فمكان الدخول «من خلف الشجرة» أى أنه يخرج من بؤرة
المشهد «صليب الحلاج» . كما أنه يمسك بيده وردة ، والممثل
الذى تصاحبه قطعة ديكور أو شئ من اللوازم المسرحية يلفت
انتباه الجمهور أكثر من الممثلين الواقفين معه على الخشبة فى
ذات اللحظة المسرحية (٣٥). كما أن «الديالوج Dialogue» الدائر
بين أولئك الممثلين المشاركين له كان يسعى إلى إبرازه وتصديره
من خلال التعريف به أولاً والدعوة إلى الالتفات إليه «فلننظر
ماذا يفعل» ثانياً .

وقد مهدت هذه العناصر الثلاثة السابقة لكلمات الشبلى
التالية والتي تضم فنيا - كما سنرى - ثلاثة من عناصر
التصدير أيضاً .

الشبلى : يا صاحبي وحببي
«أو لم تنهك عن العالمين»
فما انتهيت
قد كنت عطراً نائماً فى وردته
لم انسكبت ؟
ودرة مكنونة فى بحرها
لم انكشفت ؟
وهل يساوى العالم الذى وهبته دمك
هذا الذى وهبت ؟
سرنا معاً على الطريق صاحبين
أنت سبقت
أحببت حتى جدت بالعطاء
لكننى ضننت
حين رأيت النور تقت للرجوع
ها أنت قد رجعت
أعطيك بعض ما وهبت للحياه ..

بعض ما أعطيت
«يلقى إليه وردة حمراء»
رباه لا أستطيع أن أمد ناظري
يجول فى روى وفى خواطرى
لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوباً إلى يمينك
لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى
وقلت لفظاً غامضاً معناه
حين رموك فى أيدي القضاء
أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك
«يخرج» (٣٦)

وأول عناصر التصدير هو «التناس» *intertextuality* (٣٧)
إذا جاز لى أن أصنف التناس اللغوى بوصفه أداة من أدوات
التصدير- بما له من خاصية متفردة فى الجذب المزبوج لانتباه
المتلقى للخطاب الحاضر من جهة وللخطاب الغائب فى ذات
اللحظة من جهة أخرى.

ويعمل التناس هنا على محورين : الأول التقاطع مع القرآن
الكريم النص الأصيل - الآية (٧٠) من سورة الحجر - ،

والآخر التقاطع مع خطاب الشبلى / الشخصية التاريخية الذى
«استجوب الحلاج وهو على صليب الموت بهذه الآية القرآنية:
{ أو لم ننهك عن العالمين } » (٢٨) ، والغرض من هذا التناس
هو إحياء الشبلى للمتلقى بأن ابتعاد الصوفى عن الناس
وهمومهم يكاد يكون عقيدة دينية راسخة مدعمة بالنص القرآنى.
أما التصدير الموسيقى فيتمثل في التحول العروضى من
المتدارك إلى الرجز ، وفى التحول من الشعر الأبيض - مصطلح
فرنسى يطلق على الشعر الخالى من القافية (٣٩) - إلى الشعر
المقفى ، وهذا التحول يجذب أذن المتلقى لا شعوريا إلى الإيقاع
الجديد الخافق الذى بدأ يدب فى العرض .

أما الآلية الأخيرة من آليات التصدير فهى المونولوج -mono-
logue ، حيث يعد المونولوج - بما هو حديث فرد واحد تبقى
معه العناصر المسرحية الأخرى ساكنة بما فيها الشخصيات
الأخرى - من أبرز وسائل التصدير المسرحى لشخصية الممثل
المتكلم .

ولا يظنُّ القارئ أن وسائل التصدير الفنية السداسية
لخطاب الشبلى تخرج الحلاج من بؤرة الاهتمام ، فمحتوى
الخطاب موجه له ، والوردة تُهدى إليه ، والغرض من الخطاب
إثبات اعتراف الشبلى بقتل الحلاج بواسطة الكلمات أيضاً دون

إقناع بمبرر القتل - إذ لا يقتل الصاحب صاحبه لخلاف في
وجهة النظر - حتى يصل الأمر إلى قمة الغموض والإثارة قبل
الانتقال إلى المنظر الثاني .

الفلاح : عجباً لم ندرك شيئاً

التاجر : لن ترضى زوجى عنى الليلة

الواعظ : ضاعت عظتى إلا أن أتبع هذا الشيخ الطيب

فيحدثنى بالقصة

يا شيخ .. ما القصة .. ما القصة .. من

قاتل هذا الرجل المصلوب ؟ ..

هل ندركه ، فيحدثنا ؟..

«ينطلقون خلفه»

(ستار) (٤٠)

وتجدر الإشارة هنا إلى تحقق التشويق والإثارة فقط ، أما
الغموض فيتحقق بمشاركة الجمهور طواعية فى اللعبة
المسرحية؛ لأن عنوان المسرحية «مأساة الحلاج» يجعلهم على
المستوى الإعلامى يعرفون منذ الوهلة الأولى أن الشخص
المصلوب هو الحلاج نفسه، وهنا يمكننا الإشارة إلى طبيعة
المسرح المبنية على المفارقة، حيث «يعلم الجمهور عما يجرى
أكثر مما تعلمه شخصيات المسرحية» . (٤١)

أما المحاور الدلالية الأخرى - بالإضافة إلى التشويق والإثارة - المتحققة بواسطة آلية فلاش باك المقدمة فتتمثل فى تصدير الكلمة وإبراز أهميتها فى العرض بوصفها وسيلة قتل ثلاثية ، وسبب قتل أيضاً ، تمهيداً للصراع الدرامى الذى يعتمد فى صلبه على لعبة التأويل . بالإضافة إلى صرف نظر الجمهور عن نهاية الحدث (قتل الحلاج) فهى مبذولة لهم فى المقدمة، ودعوتهم إلى تبصر واستكشاف الأسباب التى أدت إلى هذه النهاية ، فكما يقول أستون وساقونا «إن الصياغة الحديثة للمسرحيات الكلاسيكية، تستغنى تماماً عن السؤال القائل <<ماذا حدث>> وتدعو القارئ إلى حل شفرة <<كيف>> ستسير الأمور»^(٤٢). وهو أيضاً يعكس رغبة أيديولوجية فى فضح القتل الظالم والترهيب وشراء الذمم، قبل أن يفرق المشاهد فى لجة الصراع التأويلى فتتشابه عليه الأمور. وإذا كان صلاح عبد الصبور يقول فى تعليقه على المسرحية: «أنا قليل الإدانة للناس بشكل ما على المستوى الأخلاقى، ودائماً أقول أن ندين كل شئ معناه أن نخسر كل شئ وهذا جزء من العملية المسرحية لأن كل شخص له وجهة نظر وله موقف»^(٤٣)؛ فإن النص عبر اعتراف جماعة الفقراء وجماعة الصوفية والشبلى بقتل الحلاج يشى بإدانة صلاح عبد الصبور لهم جميعاً فى هذه الحادثة التى

تأمروا فيها على الحلاج/ المثقف بأشكال مختلفة فى صراعه مع السلطة؛ كما أن النص يحمل داخله ملامح الإدانة للحلاج نفسه بعجزه عن الاختيار بين الكلمة والسيف، أو القول والفعل، كما سنرى .

وعلى الرغم من هذا الثراء السيميولوجى الفنى للمنظر الأول؛ فإن أحد الباحثين يرى «أنه بمثابة البرولوج فى المسرح الإغريقى حيث يلقي بعض الضوء على أحداث المسرحية»^(٤٤) ، ولاشك فى أن هذا التلخيص المخل والظلم البين لجماليات العمل يعود إلى الاعتماد على المناهج التى تشغل بدراسة موضوع العمل «ماذا قال النص ؟» ولا تلتفت إلى السؤال الأكثر جوهرية وهو «كيف قال ؟» .

إن صلاح عبد الصبور ينتقل فى المنظر الثانى من مكان مفتوح «الساحة فى بغداد» إلى مكان مغلق «بيت الحلاج»، وهذه النقلة المكانية لها دلالة سيميولوجية تتمثل فى انتقاله إلى حديث خاص وصراع خاص هو صراع مثقف × مثقف ، الحلاج × الشبلى، حيث يؤسس الحلاج رؤية ثورية تؤكد ضرورة التحام المثقف بالشعب لتحقيق الخلاص الجماعى، فى حين يعتمد الشبلى على رؤية دينية سلبية ترى ضرورة انعزال المثقف وانطوائه على ذاته . ويفسر لنا أحمد صادق سعد سر هذه

الرؤية بقوله : «يبدو لنا أن المثقفين المصريين الكثيرين جداً
ينفرون من ميادين الفعل المنظم الجماعي الاجتماعي والسياسي،
وإن كان هذا الفعل عبارة عن التطبيق العملي للأفكار التي
يحملونها ويتمسكون بها . وفي هذا فإنهم يسرون على خط
تراثي طويل في بعض اتجاهات الفكر الإسلامي والمصري
الشعبي حيث ينظر إلى النشاط في تلك الميادين باعتباره منطوياً
على حتمية الخروج على مبادئ الأخلاق القويمة».(٤٥)

إن هذا هو سر رفض الشبلي لرؤية الحلاج الثورية ، كما
يتضح من المقطع الحوارى الآتى :

الحلاج : إني، إني أشرح لك

لم يختار الرحمن شخصاً من خلقه

يفرق فيهم أقباساً من نوره

هذا ، ليكونوا ميزان الكون المعتل

ويفيضوا نور الله على فقراء القلب

وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة

لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء

الشبلي : لا ، يا حلاج

إني أخشى أن أهبط للناس

قد أبسط أجفاني فوق الدنيا

فأرى ، يسراها ، أتمنى النعمى واليسرى

وأرى ، عسراها ، أتوقى العسرى

ويموت النور بقلبي (٤٦)

وقد حول صلاح عبد الصبور هذا الصراع الفكرى إلى صراع سيميولوجى مسرحى حى عن طريق ربطه بالخرقة، حيث يمكننا أن نشاهد أعلى وأعمق درجات التحول العلامى فى مستويات تعامل صلاح عبد الصبور مع الخرقة / العلامة .

فعلى الرغم من تشابه مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» مع مسرحية إليوت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» حيث تقدم «مسرحيات الاستشهاد جميعاً نمطاً مشابهاً» (٤٧) ؛ فإن «فرجسون» يرى أن «إليوت لم يكن فى هذه المسرحية شاعراً مسرحياً بقدر ما كان شاعراً لاهوتياً يستخدم المسرح فى أغراضه الخاصة» (٤٨) ، وهنا فقط يكمن جوهر المقارنة من وجهة النظر السيميولوجية .

إن صلاح عبد الصبور يبدأ بتقديم الخرقة للمشاهد بوصفها الخرقة / الزى كما يظهر من إشارة العرض فى بداية المنظر الثانى [بيت الحلاج] .

«الحلاج وصديقه الشبلى يتحدثان ، وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية ، شيخان فى أواخر العمر» . (٤٩)

ومع بداية أول جملة حوارية في هذا المنظر ، يبدأ صلاح عبد الصبور في إبراز اختلاف الرؤية بين الشيخين المتماثلين في السن والرتبة ، حيث يرى الحلاج ضرورة تغيير الواقع ورفع الظلم عن الناس ، في حين يرى الشبلى غير ذلك ، كما يظهر من جملة في المفتح:

الشبلى : يا حلاج ، اسمع قولى

لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا (٥٠)

ويقوم صلاح عبد الصبور بعد ذلك بتمطيط هذه الجملة / الرؤية السلبية ولكن مع ربطها بالخرقة / الزى فى أول درجات التصعيد العلامى لها :

الشبلى : يا حلاج

لا أدري للصوفى صديقاً إلا نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا

وأناشيد الوجد المشبوب وأهات الذل

وفتوح المحبوب بنور الوصل

فإذا ثقلت فى جنبه الوحده

فليلزم أهل (الخرقة) ، أبناء الفاقة

ممن قنعوا باليأس عن الآمال

طرحوا الإنكار ببحر التسليم

حجبوا عن أعينهم همَّ الرؤية
فأروا ما لم تره العين (٥١)

وإذا كان الشبلى قد ربط رؤيته السلبية بالخرقة / الزى، فإن
الحلاج الذى لا يقتنع بهذه الرؤية لا يقنع بهذه المرتبة للخرقة /
العلامة ، حيث يحاول أن يقدم طرحاً آخر لدلالاتها يتفق مع رؤيته
الفاعلة . ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن هذا أحد تجليات
(اختلاف التأويل) الذى يمثل جوهر البنية الدرامية فى هذه
المسرحية .

الحلاج : هل تذكر ما قال لنا عمرو المكي ..

لما أعطانا (الخرقة) والعهد ؟

« يا ولدى ..

الحب الصادق

موت العاشق

حتى يحيا فى المعشوق

لا حب إذا لم تخلع أوصافك

حتى تتصف بأوصافه »

أنا إنسان يضنينى الفكر ويعرونى الخوف

ثبت قلبى يا محبوبى

أنا إنسان يظماً للعدل ويقعدنى الخطو

فأعزني خطوك يا محبوبى
وشفيعى فى صدق الرغبة والميل
قلبي المثلث

ودموعى فى الليل
سأخوض فى طرق الله
ربانيا حتى أفنى فيه

فيمد يديه ، يأخذنى من نفسى
هل تسألنى ماذا أنوى؟
أنوى أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربي
الله قوى ، يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعولاً يا أبناء الله

كونوا مثله

الله عزيز يا أبناء الله (٥٢)

وقبل أن يقاطعه الشبلي فى ذروة الصراع الدرامى بين
الشخصيتين/ الرؤيتين ، يمكننا أن نشير إلى هذا العطف
النحوى «الخرقة والعهد» بالواو التى تدل على مطلق الجمع بغير
تفريق، حيث يقوم على المستوى الدلالى بتحويل الخرقة/الزى

إلى الخرقه/الشعار فى أول مراتب تحولها العلامى. وهذا ما
تدعمه مقاطعة الشبلى ذاتها :

الشبلى : .. خفف من غلوائك يا شيخ

فلقد أحرمت بثوب الصوفى عن الناس (٥٣)

إن سلبية الشبلى مبررة باختلاف التأويل، لكن الحلاج يتسلم
هذه المفردة / الشعار «ثوب الصوفى» ويمططها فى أقوى أفعاله
الدرامية، حيث تركز وتختصر قضية السلبية/الفعل فى تلك
العلامة الدالة وجدلية ارتدائها/خلعها ، مما يسمح لها بعد ذلك
بالتنامى إلى أفق دلالى أرحب ، فكما يقول إيكو «فى كون يهيمن
عليه منطق التماثل والتعاطف الكونى، فإن للمؤول الحق وواجب
الظن فى أن ما يخال المرء أنه معنى علامة ، هو فى الواقع
علامة لمعنى آخر» (٥٤) ، كما سنرى .

الحلاج : تعنى هذى الخرقه

إن كانت قيداً فى أطرافى

يلقيني فى بيتى جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحبابى كلماتى

فأنا أجفوها أخلعها .. يا شيخ

إن كانت شارة ذل ومهانته

رمزاً يفصح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال

فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ
إن كانت سترًا منسوجًا من إنيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ
يارب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه ، أخلعه فى مرضاتك
يارب اشهد
يارب اشهد
«يخلع الخرقة»
(ستار) (٥٥)

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى الدور الدرامي السيميولوجى
للشعر فى هذا المقطع، فكما يقول «إليوت» : «إن الشعر ليس
مجرد صياغة فى قوالب، أو زخرفاً إضافياً ، بل يزيد من حدة
المسرحية» (٥٦) ؛ فإن صلاح عبد الصبور من خلال استخدامه
لبحر المتدارك الحاد المتدفق ، مع تـعمـد إهماله للقافية ، وتكراره
لصيغة النداء الصرخة ٦ مرات (يا شيخ ٣- يارب اشهد ٣) ،
واستخدامه لألف المد الحلقية التى تندفع كآهة متألمة من القلب

(٣٦) مرة في (١٧) سطرًا فقط ، نجح في الوصول بالخطاب الشعري إلى حدته القصوى تمهيداً وتضافراً مع الفعل الدرامي القوى (خلع الخرقة) .

إن الخرقة قد تحولت الآن من مجرد جزء من الزي/الديكور المسرحي ، أو مجرد شعار صوفي، إلى رمز حي للثورة بوصفها أداة مشاركة في الفعل الدرامي، فعندما «تعتمد الاستعارة على علامات ذات شفرة محددة ثقافياً، تمر من الاستعارة إلى الرمز، فجانب كبير من الرمزية في المسرح يعتمد على (الأداة)» (٥٧) .
إن هذه هي دينامية العلامة التي أشار إليها فلترووسكي من خلال مفهوم (المتصل الذاتي الموضوعي - Subjective-Objective Continuum) الذي «من خلاله تتحرك جميع حوامل العلامة المسرحية البشرية وغيرها في سياق التمثيل» (٥٨) ، حيث يمكن «أن يقوم موضوع مسرحي ميت بتعزيز المتصل الموضوعي - الذاتي، فيكتسب بذلك قوة فعل ما تضاف إلى رصيده الخاص» (٥٩).

إن هذا الرصيد الخاص للعلامة الخرقة / الثورة هو ما يستغله صلاح عبد الصبور في تمطيط مسرحيته ، كما سيتضح لنا عند فتح ستار المنظر الثالث ، فكما تقول «آن أوبرسفيلد»،
إن «العرض يشكل نظاماً من الرموز يسير جنباً إلى جنب مع

الرموز اللغوية للحوار» (٦٠) . وتجدر الإشارة قبل أن نترك هذا المنظر إلى أحد عناصر الإعلام الدرامى التى حرص صلاح عبد الصبور على نقلها للمشاهد من خلاله . والإعلام الدرامى "Dramatic information" هو مجموعة من المعارف المعطاة فى شأن مجموعة من الأفراد والأحداث يتلقونها الحضور فى سياق تخيلى ما ويجرى الرجوع إليها . وكما يقول «مايكل كيربى» فإن الإعلام الدرامى «يمثل عادة بشكل منقطع ، ويأتى على شكل انفجارات مفاجئة لوحدات الإعلام البسيطة غير المنتظمة المتناثرة طوال العرض كنجوم الليل فى السماء» . (٦١)

وقد تفنن صلاح عبد الصبور على المستوى السيميولوجى فى توصيل المعلومة التى يرغب فى تعريف المشاهدين بها، حيث حولها إلى المعلومة / الشخص، من خلال شخصية «إبراهيم» أحد شباب الصوفية الذى قطع خلوته مع الشبلى لإبلاغه بالأمر.

الحلاج : ادخل يا إبراهيم . . .

«يدخل إبراهيم بن فاتك ، منزعج الخاطر مسرعاً»

الحلاج : ماذا تطوى فى قلبك حتى فاض على سيماك

هدى من روعك ، فالدنيا عند الشبلى

فى خير ما دمننا فى خير (٦٢)

إن «أوستن» الذى يعد اللغة ضرباً من الفعل الاجتماعى يرى

أن «قول شيء ما هو إنجاز لذلك الشيء وتأدية له» (٦٣) ، وتعد نظرية «أوستن» : «نظرية أفعال الكلام العامة - كيف تنجز الأشياء بالكلام» (٦٤) ، ذات أهمية قصوى فى المسرح ، حيث يعد الحدث الكلامى فى حد ذاته صيغة التفاعل الرئيسية فى الدراما ، أو كما يقول «هونزل» : «إن التخاطب الحوارى لا يرجع إلى الفعل الدرامى تأشيرياً وحسب ، بل إنه يؤسسه» (٦٥). وتأسيساً على قول «أوستن» فإن قول الحلاج «ادخل يا إبراهيم» قد تضمن فعل الكلام «على مستوى الحروف والتركيب والتلفظ» ، وقوة فعل الكلام «على مستوى استخدام صيغة الأمر» ، ولأزم فعل الكلام «المتحقق مادياً فى دخول إبراهيم إلى ساحة المسرح» .

وهنا نلتفت إلى عنصر مهم يتمثل فى أن اللغة فى المسرح قد تكمل بالحركة أو بالإيماءة ما تفعله اللغة بذاتها فى التحوار العادى ، فالمسرح هو ساحة التداخل العلامى فى أجلى صورها .

وهذا ما يلاحظ من إشارة العرض «يدخل إبراهيم بن فاتك» ، التى يضيف إليها صلاح عبد الصبور «منزعج خاطر مسرعاً» ليحول فعل الكلام العادى إلى فعل كلام مسرحى إذا جاز التعبير ، فكما يقول «ألكسندر دين» : «إن إثراء الدور بالحركات

والإشارات الصامته هو ما يجعل المسرحية تعيش وتتنبس
وتحدد معالم الشخصيات» (٦٦) ، كما أن خطاب الحلاج له
المتضمن «فاض على سيماك - روعك» يمثل تصديراً لغويا يدعو
المشاهد إلى الالتفات لأداء الممثل الذي يلقي بالمعلومة التي جاء
من أجلها .

إبراهيم : ما أصبحنا في خير بعد الآن
قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج
نبأني أن ولاية الأمر يظنون بك السوء
الحلاج : بي يا إبراهيم ؟ .. (٦٧)

إن قوة فعل الكلام المتضمنة في أمر الحلاج السابق «هدى
من روعك» يكون لازم فعلها سلبيا هذه المرة «ما أصبحنا في
خير بعد الآن»، حيث ينقل إبراهيم إحساس الانزعاج إلى
الشبلى الذي فشل في دفعه عنه .

وإذا كان «سير پيرى» يرى أنه «يمكن التحقق من درجة
التأشير الرفيعة التي تميز الدراما إحصائيا ، فالنصوص
الشعرية، وأكثر منها الروائية ، تحتوى عادة على وصلات بنسبة
أقل» (٦٨)؛ فإن صلاح عبد الصبور يثبت أنه في خطابه الشعرى
وفى أشد الوفاء لمقتضيات الدراما كما يتضح عند مراجعتنا
لأدوات التأشير التي تتضمنها الفقرة السابقة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه إذا كان «إيلام» يحدد أدوات التأشير بثلاث مجموعات «الضمائر- الظروف - أسماء الإشارة» (٦٩) ، فإننى أقترح أن يضاف إليها ثلاث مجموعات أخرى وهى: ١- أدوات النداء : بما هى وسيلة تأشيرية لتعيين شخص أو أشخاص «المنادى» . ٢- أسماء الأعلام : بما هى تأشير أكثر تخصيصاً فى تحديد الشخص المشار إليه من ضمير ذاته . ٣- أسماء الأماكن والأيام والشهور : بما هى تأشير أكثر تخصيصاً فى تحديد المكان / الزمان المشار إليه من الظرف ذاته .

وعلى هذا يمكننا إعادة كتابة الفقرة السابقة تأشيرياً على النحو الآتى:

إبراهيم : نا - بعد - الآن

تُ - أنا - اليوم - هو - ابن سريج

هو / ي - هم - وا - ك

الحلاج : ي - يا - إبراهيم

إن صلاح عبد الصبور يستخدم أقصى طاقات التأشير اللغوى المكثف فى الخطاب الشعري لتصعيد اللحظة الدرامية العصبية «لحظة علم المثقف بتصدى السلطة له» ، التى يجسدها حوارياً أيضاً فى خرق قواعد المحادثة بمقاطعة الحلاج

المنزعجة لإبراهيم : «بى يا إبراهيم ؟» ، قبل أن يواصل كلامه /
إعلامه الدرامى .

إبراهيم : .. ويقولون

هذا رجل يلفو فى أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامة

ورجاني أن أنبيك رجاءه

بالحيطة والكتمان

الحلاج : ماذا نقموا منى :

أترى نقموا منى أنى أتحدث فى خلصائى

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمه

هل تصلح إلا بصلاحه

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة

فى أكواب العدل ؟

أترى نقموا منى تدبيرى رأى فى أمر الناس

إذ أشهدهم يمشون إلى الموت

لكن توجههم للموت يباعدهم عن رب الموت ؟ (٧٠)

إن الرسم الكتابى وعلامات الترقيم يمثلان فى هذه الفقرة

من النص - وهما كذلك فى كل النصوص المكتوبة للمسرح -

إشارات عرض واضحة وصريحة لأداء الممثل . فبداية كلام

إبراهيم بما فيها من نقاط متوالية و واو عطف «... ويقولون»
تحمل الممثل على أن يبدأ أداءه الصوتى للفقرة بوصفها كلاماً
متصلاً بما سبق بعد مقاطعة الحلاج له وليست كلاماً جديداً .
كما أن النقطتين المتراكبتين فى نهاية جملة الحلاج الأولى «ماذا
نقموا منى ؟» تحمل الممثل على أداء الجملة بصورة توحى بأن
الكلام التالى لها هو تفسير أو تفصيل أو محاولة للإجابة عن
السؤال . وقد دعم صلاح عبد الصبور علامة الترقيم / إشارة
العرض هذه بحيلة أسلوبية تعمل على تماسك الخطاب وجذب
انتباه الجمهور وتصدير القول التالى لها فى آن؛ وذلك من خلال
تكرار صيغة السؤال مرة أخرى فى بداية الإجابة «أترى نقموا
منى أنى ...» . كما أن علامات الاستفهام فى نهايات جمل
الحلاج المتسائلة المنزعجة تحدد للممثل الكيفية التى يجب عليه
إلقاء العبارات بها .

إن صلاح عبد الصبور قد قلب الآية على المستوى
السيمىولوجى ، حيث حول وحدات الإعلام الدرامى التى يقدمها
للجمهور إلى أسئلة ، ولكنها أسئلة تقدم المعلومات فى صورة
فنية . فلا شك فى أن الجمهور قد أدرك الآن فى وضوح أن
السلطة تطلب رأس الحلاج لأسباب سياسية وليس لأسباب
دينية، وهذه هى المعلومة التى يريد الكاتب أن يعلم بها جمهوره

قبل الدخول إلى المنظر الثالث المفتوح «ساحة بغداد» ، فقد كان الحلاج «يبرز من أفكاره الوجه الشيعي أمام السلطة ويبرز الجانب الصوفي أمام العامة» . (٧١)

وتجدر الإشارة قبل الانتقال للمنظر التالي إلى أن صلاح عبد الصبور الذي يقابل دراميا بين الشبلي / المثقف المنعزل «ما دما بخير فالدنيا بخير» ، وبين الحلاج / المثقف الثوري الذي دخل في صراع درامي جديد أيضاً «مثقف × سلطة» من أجل الشعب ، قد حرص سيميولوجيا على تحويل العزلة السياسية إلى «علامة مكانية» حتى يسهل على المشاهد تأويلها على أنها هروب وتقاعس من المثقف عن أداء دوره الاجتماعي، كما يظهر من الحوار الآتي:

إبراهيم : هل يقصد مولاي خراسان

ويظل بها حتى يهدأ عنه السعي المحموم ؟

الحلاج : خراسان .. خراسان

لينور قلبك ربي، يا إبراهيم

أخراسان .. الجنة

كي يقصدها من أضنته الدنيا ؟

هل ثمت عدل وصفاء بخراسان

كي يقصدها من أمرضه الظلم ؟ (٧٢)

فالحلاج / المثقف الذى رفض العزلة السياسية / الخرقة،
يرفض العزلة المكانية / خراسان من أجل حرصه على أداء
دوره الاجتماعى مهما كلفه الأمر .

إن صلاح عبد الصبور يستغل الرصيد الخاص للعلامة
الخرقة / الثورة الذى أشرنا إليه سابقاً فى تمطيط مسرحيته ،
كما يتضح من هذا الحوار بين ثلاثة من المتصوفة فى المكان
المفتوح (ساحة بغداد) بعد فتح ستار المنظر الثالث .

الأول : ولكن شيخنا قد خلع الخرقة

الثانى : وهبه خلع الخرقة ..

ترى هل خلع القلب الذى وسد فى الخرقة ؟

أو الله الذى يحيا بهذا القلب ؟

الثالث : ولكن تلك شارتنا، ورتبتنا التى نُزهى

بها ، ونحس أننا حين نلناها

خلعنا الكون ، قصصنا جناحى توقنا النزاع

نذرنا أنفسنا للحج، أحرمنا للقاء النور

فإن أسعفنا الحال ، وثلنا ما تمنينا

فذلك حظنا الموفور ..

طاب البحر والرحلة والمرفأ

وكان البريق المنشور ..

رايتنا ، لواء سفيتنا .. الخرقه
وإن عاندنا التيار ، واستعصى على النوتى ..
إدراك الطريق ، تلمس النجم السماوى
وأخفى وجهه الفجر ، وأرعى ستره الديجور
وضل الركب والملاح بين الموج والأنواء
ومتنا ، وانطفت أعيننا الجوفاء
وحلم النور فوق زجاجها المكسور
فيكفى أننا متنا ، وكُفِّنا برايتنا
كمثل مجاهد مستشهد مقهور

الثانى : وهل تمنعنا الخرقه أن نأبه للظلم

وأن نثبت للظالم
وأن ندفع كيد الشر عن أحبائنا الضعفاء ؟
أما أبصرت بعض السالكين تنعموا بالثوب
وحين استشرقوا للزهد ، وانخلعوا عن اللذه
تشهوا لذه أخبث من كل اللذاذات
تشهوا لذه الإنكار لآلام والبشر
وأن يمشوا خفاف الخطو مطويين فوق النفس
وحين تحدثوا استخفوا ورا الخرقه

الثالث : تقول الحق ، لكنى أخشى إن خلعناها

بأن نصبح كالناس ، نجادل فى أمورهم
ونركب متن دنياهم ، ونسترضى رؤوسهم
ونلغو فى سياستهم ، وندنو من سفيهم
وقد تبطل أيدينا بوابل من شرورهم
وقد يفسد قربهمو الذى نلنا ببعدهم
الأول : هنا ، توقفنى الحيرة عن أن أقطع الأمرا
فماذا لو طرحنا همنا للشيخ حين يجىء
وهذا وقت أوبته من المسجد
«ينتحنون جانباً»

«صوت الحلاج من أقصى المسرح» (٧٣)

إن حوار شباب الصوفية يؤكد لنا أن السلبية والتمرد وجهان
لعملة واحدة فى تاريخ الفكر الصوفى، «فالمتصوف إنسان
رافض للعلاقات المجتمعية اللامعقولة، ومن هذا الرفض الجزئى
ينطلق نحو رفض كل العالم الحسى، فالرفض يستتبع دائماً
التمرد، والتمرد إما أن يكون ميتافيزيقياً كما عند بعض
المتصوفة، أو ثورياً كما عند البعض الآخر». (٧٤)

وإذا كان الحلاج / الشخصية الدرامية لم يستطع إقناع
الشيخ الشبلى بتصوره الإيجابى لمفهوم الخرقه / الشعار ؛ فإن
تحويله الدرامى لها إلى الخرقه / الفعل الثورى استطاع أن

يزلزل مفهوم شباب الصوفية وتصورهم عنها؛ كما يظهر واضحاً في حديثهم من خلال استخدام صلاح عبد الصبور للآلية الدرامية البنيوية المهيمنة على العمل (اختلاف التأويل)، التي وصلت بمفهومهم القديم عن الخرقعة الشعار إلى (المستوى صفر)؛ كما يتضح من فعل انتظارهم للحلاج طمعاً في جلاء الرؤية ، حيث وقعت جماعة شباب الصوفية في «مقام الحيرة» الناتج عن اختلاف التأويل .

فإذا كان إيكو يقول: «أن ندرك قصد العمل يعنى أن ندرك الاستراتيجية السيميوطيقية له»^(٧٥) ؛ فإن التحولات الدلالية للخرقة / العلامة هي المحور الأساسي الذي قام بتمطيط الفعل الدرامي في العمل المسرحي، فتورة الحلاج ووقوفه إلى جانب الناس (خلع الخرقعة) هي التي أدت إلى سجنه، ثم محاكمته، ثم صلبه .

و«مقام الحيرة» الذي حلت به جماعة الصوفية يوازي حالة الحيرة التي وقعت فيها مجموعة (الأعرج - الأحمب - الأبرص) في حكمها على الحلاج في هذا المنظر بين حضور كلماته وغياب فعله .

ونعود هنا فنشير إلى عد صلاح عبد الصبور هذه المجموعة ومجموعة «التاجر - الواعظ - الفلاح» مجرد كورس ، كما

يتضح من خلال إجابته عن هذا السؤال «س : لماذا أخذت هذه النماذج البشرية لتبدأ بها مسرحيتك؟ ج : إنها مجرد نماذج اجتماعية لكل منها تعبير عن وجهة نظر معينة مجرد كورس . والمسرحية مكتوبة على أساس من التبسيط واستخدام الكورس» . (٧٦)

يقول «إيكو» : «هناك ، على أية حال ، حالة يكون مثيراً معها أن نلجأ إلى قصد المؤلف التجريبي، وهناك حالات يكون فيها المؤلف مازال حياً ، وقام النقد بتقديم تأويلاتهم لنصه، وسيكون مثيراً عندئذ أن نسأل المؤلف كم وإلى أى مدى كان هو، كشخص تجريبي، مدركاً للتأويلات المتعددة التي تستند إلى نصه . عند هذه النقطة فإنه لا ينبغي أن نستخدم إجابة المؤلف لأجل التصديق على صحة التأويلات المتعلقة بنصه ، وإنما لبيان التعارضات بين قصد المؤلف وقصد النص» . (٧٧)

والحقيقة أن قصد النص أو وجهة نظر القارئ المطلع "informed reader" (٧٨) ، من خلال التفاعل المعقد بين ثقافته وبين النص، تسنموبهاتين المجموعتين من الشخصيات داخل بنية الدراما من «مجرد كورس» يمهد ويعلق على الأحداث كما قال صلاح عبد الصبور عنهما إلى مرتبة إشارية أعلى تجعلهما في صراع داخلي مشترك من جهة ، وطرفاً في الصراع جملة من

جهة أخرى . حيث إن السياق الأيديولوجي المهيمن على المسرحية يسمح لنا من خلال الاعتماد على النص بأن نصف مجموعة (الأعرج - الأحذب - الأبرص) بأنها ممثلة لطبقة البروليتاريا ، في مقابل مجموعة «التاجر - الواعظ - الفلاح» التي تمثل الطبقة البرجوازية .

فإذا كان «إنجلز» يعرف طبقة البروليتاريا Proletariat بأنها «طبقة العمال الحديثة التي تعمل بالأجر، وهم الذين ، لما لم يكن لديهم أى وسائل للإنتاج لحسابهم، اضطروا إلى بيع مقدرتهم على العمل لكي يعيشوا، وجميع أعضائها متشاركون في تحمل أعباء الاستغلال» (٧٩) ؛ فإن المجموعة الأولى قد تفنن صلاح عبد الصبور في تحويل أثر الاستغلال عليها من قهر معنوي إلى علامات جسدية دالة وموحية بالنقص سيميولوجيا حيث تضم الأحذب والأعرج والأبرص .

إن هذه المجموعة التي ظهرت في مشهد المفتتح لتعلن مسئوليتها عن قتل الحلاج ، يتضح من حديث أفرادها في هذا المشهد أنهم فقراء جدا، وأنهم في داخل الصراع ويعانون من مشكلة الاستغلال ، وهم لذلك يحبون كلمات الحلاج/ المثقف الذي يدافع عنهم ، لكنهم يتشككون فيما يمكن أن تقدمه لهم من فعل تلك الكلمات التي لا تقيم الأود ؟

الأحدب : نعم ، إنى أحب الشيخ
ولكنى أسائل نفسي الحيرى
ترى يستطيع أن ينصب ظهري بعدما أحدب ؟ (٨٠)
الأعرج : أحس إذا سمعت حديثه الطيب
بأنى قادر أن أثنى الساق ، وأن أعدو ، وأن ألعب
بلى ، فلقد أحس بأننى طير طليق فى سماواته
ولكنى إذا فارقت محفله تبدت لى
ظلال الشك فى حالى
وعدت أجر ساق العجز ، يعرج خطوها المتعب
على دقات ساق الفقر والإملاق
الأبرص : كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتى
وقد صبغت مذلاتى
وصرت أجوس فى الطرقات مختلاً ، نضير الوجه ،
وردى الذراعين
بلا سوء ولا وسم بسيمائى
ولكنى إذا فارقتة للمت ثوبى فوق أعضائى
ولذت بستر مسغبتى وإعياى وأدوائى (٨١)
وعلى الرغم من محاولتهم الدفاع عنه وإطلاقه من يد الشرطة:
صوفى : «للمتجمعين»

يا قوم

هذا الشرطى استدرجه كى يكشف عن حاله

لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟

لا . بل أخذوه من أجل حديث القحط

أخذوه من أجلكمو أنتم

من أجل الفقراء المرضى ، جزية جيش القحط

الأعرج : هذا حق

فالشرطة خدام السلطان

ما للشرطة والحب

فلنطلقه من أيديهم

«ضجة وتلويح بالأيدي توشك أن تصبح مقتله» (٨٢)

إنهم يتحولون فى نهاية الأمر إلى الشهادة الكاذبة عليه
مقابل المال، على الرغم من حبهم له وعلمهم بأنه يدعوا لمصلحتهم
- سنناقش فى المشهد الأخير بواقع هذا التحول الدرامى -
وهذا التحول يؤيد انتماعهم للبروليتاريات الدنيا التى كان
«ماركس» و «إنجلز» ينظران إليهم «بازدراء، على اعتبار أنهم
ليسوا عنصراً ثورياً يوثق به» . (٨٣)

وفى مقابل هذه المجموعة نجد مجموعة «التاجر- الواعظ-
الفلاح» التى تمثل الطبقة البرجوازية. فإذا كان تعريف

البرجوازية Bourgeoise لدى «إنجلز» قد بدأ بأنه «طبقة أصحاب رؤوس الأموال الجدد وهم ملاك وسائل الإنتاج الاشتراكي الذين يستخدمون عمالاً بالأجور»^(٨٤) ؛ فإن تعريف «البرجوازية» قد اتسع مجال استعماله السياسي «بحيث صار يشمل جميع من يهمهم بقاء النظام الرأسمالي، سواء أكانوا أصحاب رؤوس أموال أم لم يكونوا»^(٨٥).

فهذه المجموعة تظهر في بداية المنظر الثالث (ساحة بغداد) متحاوراً مع بعضها بعضاً في حوار قصير يمهد للمنظر، ثم يدخل عليها جماعة الفقراء ؛ فجماعة الصوفية ، فرجال الشرطة المندسون بين الناس ، ثم يأتي صوت الحلاج من أقصى المسرح، فماذا كان رد فعلهم عند بداية هذا الصراع الحاسم ؟

التاجر : من هذا الشيخ الصارخ ؟

الفلاح : يهديننا - فيما يزعم - لله

شيخ مجذوب، كم تلقى أمثاله

في سوق الشحاذين^(٨٦)

لاحظ الإشارات الطباقية التي تتضمنها الألفاظ المستخدمة في وصف الحلاج / المثقف بأنه (صارخ - يزعم - مجذوب) وفي وصف المجتمعين حوله بأنهم (سوق الشحاذين).

إن هذا المشهد وهذا الجمع لم يثر حتى مجرد فضولهم

لمعرفة ماذا سيحدث، فهم أبناء طبقة وسطى لديهم ما يريحهم
ويحرصون علي المحافظة عليه وعلى مصالحهم الشخصية أيا ما
كان الأمر، كما يتضح من بقية حديثهم الذي لا يعد تمهيداً ولا
تعليقاً ولا يقوم بأى وظيفة من الوظائف الفنية للكورس، وإن كان
يضعهم فى صراع خفى مع أبناء طبقة البروليتاريا «مجموعة
الفقراء» فى النص .

التاجر : هيا نذهب .

فلقد خلفت ابنى فى دكانى

وهو ضعيف العقل

إن جاعته جارية حسناء

أعطاهما ما قيمته خمس قطع

بثلاث أو أربع

الفلاح : وأنا قد بعت الحنطة فى السوق اليوم

وأريد العودة لعيالى فى ظاهر بغداد

بالمال سليماً قبل الليل

لو أبطأت لقادتني رجلاى

للخمارة حيث أذيب نقودى

فى كأس أو أدفنها فى دكة سروال

الواعظ : جازاك الله ، فما قلته ..

قد ألهمنى عظة الأسبوع القادم
ما أحلاها من عظة مسبوكة
عن فلاح باع الحنطة فى السوق
أغواه الشيطان
فزنا بالمال، وعاد يلقي الصبية جوعى
فبكى و و
وسيلهمنى الله الباقي
وسأجعل عبرتها ونهايتها
احذر كيد النسوان
«يخرجون»

«صوت الحلاج يرتفع ، وخطواته تتقدم ،
والجمع يتحلق حوله» (٨٧)

فلم يكن هناك مشكلة فنية لو بقيت هذه المجموعة مع الجمع
الذى تحلق حول الحلاج ، لكن خوفهم على رؤوس أموالهم
جعلهم ينصرفون عن الصراع حتى فى أقصى حالات شدته،
فهم طبقة مختلفة تحافظ على مصالحها .

أما المرة الثالثة والأخيرة – فالمرة الأولى تتمثل فى ظهورهم
فى مفتتح المسرحية – التى ظهرت فيها هذه المجموعة فهى نهاية
المنظر الثالث ، حيث يظهر واحد منهم فقط وهو الواعظ.

«يدخل الواعظ مسرعاً من أقصى المسرح ، فيدرك
الأعرج ، وهو يتبع زميليه»

الواعظ : «للأعرج وهو يشد قميصه» يا هذا...

ماذا كان هنا منذ هنيهة ؟

فلقد جلبتني أصداء الضجة

الأعرج : أخذته الشرطة ..

الواعظ : من ؟

الأعرج : الرجل الطيب

الواعظ : ولماذا ؟

الأعرج : قد كان يحدثنا بحديث القلب

لم يستطع الكتمان ، فباح

دعنى أمضى

«يشد قميصه ، وينطلق»

الواعظ : «وحده على المسرح» باح ...

بم باح ، لكى تأخذه الشرطة ؟

لا أدري ، وعلى كل ، فالأيام غريبه

والعاقل من يتحرز فى كلمات

لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض

أو والى أو محتسب أو حاكم (٨٨)

إن تضافر النداء / القول «يا هذا» مع الحركة / الفعل «جذب الأعرج والإمساك به من قميصه طوال فترة الحديث» يشي بالتفاوت الطبقي بين الواعظ والأعرج ، كما أن ختام حديث الواعظ وموعظته بالصمت والاحتباس يشير في الشفرة الأيديولوجية إلى أنه ينتمى إلى تلك الطبقة التي يهملها بقاء النظام السياسى على ما هو عليه «الطبقي الوسطى» فهي ليست طرفاً في صراع الحلاج/ الحاكم ، المثقف / السلطة، على عكس المجموعة الأولى.

ويتضح من هذا العرض أنه حتى المجموعات صاحبة الدور الهامشى فى النص (مجموعة التاجر والواعظ والفلاح) و(مجموعة الفقراء). ليست مجرد كورس بل يدخلها الشاعز - سواء بوعى أو بدون وعى - فى دائرة صراع الطبقات من جهة، وفى دائرة صراع المثقف / السلطة من جهة أخرى، حتى يعمق الصراع من زاوية ويستطيع عرض المواقف ووجهات النظر المتباينة من زاوية أخرى .

ولا يهمنا هل وعى الكاتب إمكان هذا التأويل أم لا (٨٩) ، فكما يقول إيكو: «إن مجد القارئ يكون باكتشاف أنه يمكن للنصوص أن تقول كل شيء، عدا ما يريد مؤلفوها أن

تعنيهِ»^(٩٠)، «فمن وراء الدلالة الحقيقية Denotation تكتسب العلامة المسرحية حتماً معاني ثانية لدى الحضور الذي يردها بدوره إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والأيدولوجية المعمول بها داخل الجماعة التي ينتمى إليها المؤثرون والمشاهدون» .^(٩١)

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التأويل يمكن للمخرج أن يمنحه عناية دراماتورية أثناء العرض، حيث يمكنه الحرص على ارتداء كل مجموعة من المجموعتين ملابس متناسبة فيما بينها ومتعارضة مع ملابس المجموعة الأخرى على مستوى النوعية، والإكسسوار accessories^(٩٢)، والألوان، وفقاً للطبقة التي ينتمى إليها كل فرد من أفراد المجموعتين ، فكما يقول إيكو : «إن سيميائ الإخراج هي في الأساس سيميائ لإنشاء الأيدولوجيات».^(٩٣)

إن الحلاج الذي خلع الخرقة ونزل للسوق في هذا المشهد كي يدعو الناس لما فيه خيرهم أخذت ملامحه تنطبق علي ملامح المثقف. المثالي المغاضر «المعرفة العامة أو المتخصصة، الاهتمام بأمور الثقافة ، الاهتمام بالمسائل العامة الأخرى مجتمعه خارج نطاق تخصصه ، التعبير عن هذه الاهتمامات العامة بقصد التأثير على المجتمع والسلطة» .^(٩٤)

فهو يدخل إلى ساحة بغداد متصدراً العرض بواحد من

مونولوجاته الطويلة . وإذا كانت الشخصية المسرحية تكشف
خلال المونولوج عن حقيقة طبيعتها وعن الموقف الذى تجد نفسها
فيه ؛ فإن هذا المونولوج يلعب دوراً مهماً فى بنية الدراما؛ حيث
يكشف سر الحيرة التى وقعت فيها (جماعة الصوفية) و(جماعة
الفقراء) فى الحكم على الحلاج ، فهو يوضح أن الحلاج ذاته
منقسم على نفسه، فقد وقع فى هوة الخلط بين الفكر الدينى
والفكر العلمانى، أو فى حيرة المثقف بين الكلمة والفعل، كما
يتضح من هذا المونولوج الذى يمكننا أن نقسمه إلى قسمين :
خطاب السياسة ، وخطاب الدين .

ويتمثل خطاب السياسة فى قوله :

ويمشى القحط فى الأسواق ، يجبى جزية الأنفاس
من الأطفال والمرضى

حقيبتة بلا قاع ، فلا تملأ إذ تعطى

ورغبته بلا رى ، فلا تسكت أن تسأل

وخلف القحط يمشى تحت ظل البيرق المرسل

جنود القحط ، جيش الشر والنقمه

خلائقهم مشوهة ، كأن الذيل فوق الرأس

يقود خطاهم إبليس ، وهو وزير ملك القحط

وليس القتل والتدجيل والسرق

وليس خيانة الأصحاب والملق
وليس البطش والعدوان والخرق
سوى بعض رعايا القحط ، جند وزيره إبليس
تعالى الله ، قد يأنف أن ينظر فى مرآتنا ذاته
فيصرف وجهه عنا (٩٥)

إن صلاح عبد الصبور يؤسس مسرحيا مقولة «سنى . دى .
لويس» عن الصورة الشعرية «إن الطابع الأعم للصورة هو كونها
مرئية، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقى من
الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر» (٩٦)، حيث يصنع
عالماً درامياً من الصور الشعرية المتوالية «فالشعر الدرامى
يغطى فجوات بين الصور أكثر مما يفعله الشعر الغنائى أو
التأملى». (٩٧)

إنه يصنع فى الواقع تشخيصاً Personification حيا ينسب
فيه صفات البشر إلى فكرة مجردة (القحط) ، ويحولها إلى
شخصية حية (ملك باطش يتحرك ويفعل فى مملكة لها بيرق
ووزير وجند ورعايا) على مسرح وجدان المشاهد ومخيلته .
فالخطاب الشعرى فى هذه الفقرة يؤسس سيميولوجيا -بواسطة
لغة العرض - تشخيصاً بصرياً تخيلياً عبر سمعى، مستخدماً
أقصى طاقات دينامية العلامة .

أما الخطاب الدينى فهو ممتد من باقى المونولوج إلى مقاطعات رجال الشرطة له بأسئلة يحاولون بها توريثه فى القول الإجابة بواسطة سوء النية المدعم باختلاف التأويل ، حتى تصل المواجهة إلى ذروتها .

شرطى ثالث : فأنت إذن إله مثله مادمت بعضاً منه ؟

الحلاج : رعاك الله يا ولدى، لماذا تستثير شجاي

وتجعلنى أبوح بسر ما أعطى

ألا تعلم أن العشيق سر بين محبوبين

هو النجوى التى إن أعلنت سقطت مروع تها

لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا

دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا

وراقصنا وأرقصنا ، وغنّينا وغنّينا

وكوشفنا ، وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا

فلما أقبل الصبح تفرقنا ،

تعاهدنا ، بأن أكتّم حتى أنطوى فى القبر (٩٨)

إن الخطاب الشعرى هنا يعبر بأنواته السيميولوجية عن المعنى أفضل ما يكون التعبير ، فالشاعر يوظف طاقات بحر الوافر «مفاعلتن» الإيقاعية للتعبير عن تصاعد الوجد الصوفى لدى الخلاج . فلا يخلو سطر فى المقطوعة بداية من سؤال

الشرطى إلا وفيه تفعيلة أو تفعيلتان على زنة «مفاعلتن» أو «مفاعيل» لكسر رتابة الإيقاع، عدا السطور الثلاثة التى تمثل قمة الوجد الصوفى ، والتى يقول فيها :

دخلنا الستر .. أطعمنا وأشربنا

وراقصنا وأرقصنا، وغنينا وغنينا

وكوشفنا وكاشفنا، وعوهدنا وعاهدنا

حيث تأتى تفاعيل هذه السطور جميعاً على زنة «مفاعيلن» وكأنه انتقال صريح إلى بحر الهزج بما فيه من نشوة وغنائية تعبر عن سعادة الصوفى بمقام الشهود الذى سما إليه، «فالوزن إذن ليس عنصراً مستقلاً يضاف إلى المحتوى من الخارج لكنه جزء لا ينفصل من سياق المعنى، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة».(٩٩)

إن الشاعر يضيف إلى هذا على المستوى الإيقاعى الدال -بعد التفعيلتين الأولى والثانية المتلاحمتين - انطباق الوحدة الموسيقية «التفعيلة» مع الوحدة الصرفية «الكلمة» ، بحيث تمثل كل كلمة مع حرف العطف الذى يسبقها وحدة موسيقية ووحدة دلالية فى آن «وراقصنا = مفاعيلن، وأرقصنا = مفاعيلن .. إلخ» حيث تتطابق نقاط الوقف الدلالي مع نقاط الوقف العروضى.

كما أنه يدخل «بعد التطابق الصرفى شبه الصوتى فى قوله

«أطعمنا وأشربنا» فى سلسلة من التجنيسات المتنوعة التى تحقق أقصى طاقات الاتفاق فى الصوت من جهة، وأقصى طاقات الاختلاف فى الدلالة من جهة أخرى، حيث تدل إحدى صيغتي الجنس على الفاعلية والأخرى على المفعولية، من أجل تأسيس المعنى المقصود .

فكما يقول «إيخنباوم» : «إن أصوات الشعر ليست فقط عناصر لهارمونية خارجية ، وإن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها فى ذاتها معنى مستقلاً»^(١٠٠)، حيث أصبحت هذه الأزوجة/ الأصوات/ الكلمات/ التفاعيل متماثلة بل متطابقة تماماً على الرغم من تناقضها دلاليا لإشارتها إلى الفاعلية والمفعولية، مما يعد شفرة سيميولوجية مرسخة لفكرة الحلول والاتحاد بين الصوفى وربّه التى ينادى بها الشيخ فى إطار قوله بوحدة الوجود.

فإذا كان «جيمس ب . كارس» يرى أنه «فى الفكر الصوفى العالمى إذا ارتفعت العوائق فسيصبح من الصعب تحديد الموضع الذى ينتهى عنده ما هو إنسانى ويبدأ ما هو إلهى»^(١٠١)؛ فإنه يقرر فى الوقت نفسه أن «أكثر المتصوفة شهرة فى هذا المجال هو الحلاج ، وقد صلب لأنه نطق بعبارة فيها أكثر تجديف من وجهة النظر الإسلامية عندما قال: أنا

الحق» (١٠٢). إن هذه الفكرة الصوفية «وحدة الوجود» هي التي تلقفها الشرطى محاولاً إصدار الحكم على الحلاج.

الشرطى : كفى ، يا شيخ ، هذا القول عين الكفر .. (١٠٣)
وقد اندفع الحلاج ليدفع عن نفسه تهمة الكفر ، فإذا به يؤكد ذات الفكرة التي دفعت إلى اتهامه بالكفر .

.. عين الكفر .. ويلك .. هذا القول لى ، فاسمع
وإن كنت سألقي الهول لو كشفت وجه السر ..
أجل لا ، بل ويلتى، جرجرت من زهوى
إلى حتفى

ولكن .. كيف .. هل أترك هذا اللفظ
ملقى فوق أثوابى ؟

إذن ، فاسمع ، وقل فى الأمر ما ترضاه
لقد أحببت من أنصف
فأعطانى كما أعطيت (١٠٤)

لقد سنقط الحلاج الصوفى وهو فى قمة زهوه ، «فالخطأ
التراجيدى عند المتصوف يكمن فى اعتقاده بوحدة الوجود التى
تلبس القرد صفة الألوهية ، وتجعله ينسلخ عن إنسانيته التى
هى شرط أساسى لكل تغيير، فالصوفى يسقط لأنه عوض أن
يغير واقع، يقفز فوقه» . (١٠٥)

فالهول الذى يشير إليه الحلاج فى هذا السياق هو هول عقاب الرب للصوفى الذى يكشف عن حاله بقطع الوصل ، وليس هول السجن نتيجة الاتهام بالكفر .

إن المفارقة القائمة على اختلاف التأويل تفتح باباً للحوار الدرامى بين الشرطة ورجال الصوفية والمجموعة حول مصير الحلاج، و«أيا كانت توابع الحوار فإنه أولاً ضرب من الفعل الذى ينشئ تضارب شتى قوى العالم الدرامى الشخصية والاجتماعية والأخلاقية ، ففي المسرحية على حد قول «ريتشارد أوهمن» يركب الفعل قطاراً من الأقوال» . (١٠٦)

وفى هذه المواجهة اللفظية يمكننا رصد «تطور التفاعل فى مبتاليات من التحركات السيميائية المتعارضة بشكل مباشر» (١٠٧)، حيث ينشأ الصراع الدرامى «من خلال تصادم استراتيجيات ما فى القول والاستراتيجيات التى ترغب أن يكون لها تأثير ما بالأقوال» . (١٠٨)

يبدأ الصراع بمحاولة الشرطة إثبات الحكم بكفر الحلاج وتنفيذ ما بالقول / السجن عليه. وقد قسم صلاح عبد الصبور جملة الاتهام الطويلة على ثلاث شخصيات من الشرطة فى تدعيم مسرحى لرغبة الشرطة فى تنفيذ ما بالقول :

الشرطى : يا أهل الإسلام .. هذا شيخ زنديق

شرطى ثان : فلنأخذ السجين ..

شرطى ثالث : هيا .. يا كافر (١٠٩)

وهنا يتدخل صوت شباب الصوفية محاولاً معارضة وتعطيل ما بالقول / السجين ، عن طريق التأويل الصوفى ، وذلك من خلال فعل تحدُّ إنشائى ظاهر مصدر بلا النافية :

لا .. يا قوم

هذا سكر الصوفيه

فاض القلب فعربد

غلب الوجد القصد (١١٠)

لكن الشرطة تعود مرة أخرى لدخض هذا الاتجاه ، وتتدخل منكراً هذا التأويل الصوفى ومحاولة تثبيت ما بالقول / السجين:

هذا لغو أجوف

فلنحم الدين من الكفرة (١١١)

لكن جماعة الصوفية لا تستسلم بل تحاول أن تبطل هذه الرغبة وتثبت ما بالقول الدفاعى المضاد مرة أخرى عن طريق جذب أصوات «الشعب» فى صفها بواسطة «التناص الداخلى» مع خطاب الحلاج السياسى الذى يفضح سر وقوف الشرطة ضده :

صوفى : «للمجتمعين»

يا قوم

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله

لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟

لا ، بل من أجلكم وأنتم

من أجل الفقراء المرضى، جزية جيش القحط (١١٢)

إن محاولة جذب المجموعة لمساندة تعطيل ما بالقول/ السجن

قد نجحت، حيث تضافرت مع شباب الصوفية ضد الشرطة،

وتحول الأمر من فعل كلامي إلى فعل مادي :

الأعرج : هذا حق

فالشرطة خدام السلطان

ما للشرطة والحب

فلنطلقه من أيديهم

«ضجة وتلويح بالأيدي توشك أن تصبح مقتله» (١١٣)

وهنا يتدخل الحلاج معارضاً هذه المعارضة التي تسعى من

أجله، ومدعماً لرغبة الشرطة في تنفيذ ما بالقول / السجن عليه:

الحلاج : لا ، يا أصحابي

لا تلقوا بالألى

أستودعكم كلماتي

عودوا .. عودوا ..

ودعوني حتى تنفذ في بدني

لتؤدبني

ألفاظ عتاب المحبوب الناريه (١١٤)

و «عندما يتحدث الصوفية عن الألم البدني والعذاب الفيزيقي فإنهم لا يتشكون من أوجاعهم الطبيعية ، ولا حتى من الفساد الشرير للجسد ولكنهم يعبرون عن الفارق الضخم الذي لا يقاس بين التجربة الصوفية وبين الإطار الفاني الذي تتم فيه هذه التجربة» (١١٥)، حيث «تتكشف خاصية التناقض الذاتى الوجودى التى يعيشها الصوفى فى هذا الإحساس المتصاعد بالخطيئة الذى يظهر فى كل الأدب الصوفى وفيما يترتب عليه من نشدان للتوبة وتعذيب للذات» (١١٦). ويبلغ هذا الأمر ذروته لدى الحلاج الذى «انتهى نيكلسون إلى أن نظريته لم تكن نظرية فى وحدة الوجود أو الطول ، إنما هى نظرية فى التضحية بالذات أو نظرية فى الإيثار» (١١٧). إن الحلاج الذى قال فى خطابه السياسى «الله فعول يا أبناء الله ، كونوا مثله» ها هو ذا فى خطابه الدينى يقعد الناس عن الفعل .

فإذا كان صحيحاً أن الحلاج «قد قتل بدافع سياسى وبحجة دينية» (١١٨) ، فصحيح أيضاً أن موقف الحلاج الواقع فى هوة الخلط بين الفكر الدينى والفكر العلمانى، أو فى حيرة المثقف بين

الكلمة والفعل، هو المتسبب في سجنه ثم قتله، وهذا التناقض هو ما حاول صلاح عبد الصبور إبرازه خلال المشهد التالى (السجن) الذى يحمل مع المشهد الأخير (الحكمة) عنوان «الموت»، بعد أن حمل الجزء السابق من المسرحية عنوان «الكلمة» . .

إن صلاح عبد الصبور الذى يعود للمكان المغلق مرة أخرى (السجن) - وهو مكان متكرر فى مسرحياته - لا يقدم فى هذا المشهد وحدات إعلام درامية جديدة، بل يعمل على كشف واختبار موقف الحلاج الفكرى والنفسى، حيث يتناسب السجن/ المكان المغلق مع الكشف عن مكنونات النفس الداخلية، كما أنه حيلة مسرحية مكانية لتحويل المونولوج إلى ديالوج .

إن علينا الآن اكتشاف الاستراتيجية السيميولوجية التى يعمل بها النص، والتى سنحاول كشفها بداية من الحوار الآتى:

السجين الثانى : وبماذا تحيى الأرواح ..

الحلاج : بالكلمات

السجين الثانى : أترك تقول ..

صلوا.. صوموا.. خلوا الدنيا واسعوا فى أمر

الآخرة الموعودة

وأطيعوا الحكام وإن سلبوا أعينكم يتنزى

منها الدم

رصوها ياقوتاً أحمر في تيجان

بشراكم ، إذ ترثون الملكوت

عفواً ، هذا لفظ من ألفاظ شبيهك (١١٩)

إن صلاح عبد الصبور يعتمد على التناص الداخلي مع دعوة
الحلاج في خطابه الديني بالمنظر السابق إلى الصلاة والصوم :

فكيف إذن نصفي قلبنا المعتم ؟

ليستقبل وجه الله ، يستجلي جمالاته

نصلي .. نقرأ القرآن ..

نقصد بيته، ونصوم في رمضان (١٢٠)

كما أنه يتناص تناصاً مزبوجاً «خارجياً داخلياً» ، خارجياً :

مع خطاب المسيح «بشراكم إذ ترثون الملكوت» (١٢١) ، وداخلياً :

حيث يحيلنا هذا التناص الخارجى إلى تناص داخلى أيضاً

للحلاج مع المسيح فى بداية دخوله إلى الساحة فى المنظر

السابق :

إلىّ إلىّ يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضى

كسيري القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتى

إلىّ إلىّ (١٢٢)

إن التناص الداخلى فى الخطاب الشعرى يعمل درامياً من

خلال قوانين مواضيع الخطاب ، حيث «يثبت المتكلمون وجود المواضيع فى عالم الخطاب بحيث يمكن الرجوع إليها أكثر من مرة» (١٢٣) ، «يفترض بالرجوع المتتالى إلى الموضوع بعد أن يأخذ مكانه فى عالم الخطاب أن يعنى بالوجود نفسه» (١٢٤) ، حيث يتضح من تغيير الشخص الناطق بالخطاب (السجين وليس الحلاج) ، ومن سياق الخطاب فى بداية الحوار :

الحلاج : إنى أتطلع أن أحيى الموتى

السجين الثانى : «سأخراً»

أ مسيح ثانٍ أنت !

الحلاج : لا ، لم أدرك شأؤ ابن العذراء

لم أعط تصرفه فى الأجساد

أو قدرته فى بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

السجين الثانى : «سأخراً»

ما أهون ما تقنع به (١٢٥)

ويتضح كذلك من تعليقه فى نهاية المقطع : «عفواً .. هذا لفظ

من ألفاظ شبيهة» أن الهدف من هذا الإرجاع الدرامى ليس

التكرار بل السخرية والتهكم من كلمات الحلاج وموقفه . ولا شك

فى أن أداء الممثل الصوتى لأقوال الحلاج فى هذه الفقرة يمكن

أن يؤثر بشكل ملحوظ في تأويل المشاهدين لما تحمله من دلالات
درامية ، «فالفعاليات الصوتية التي لا يملئها نسق اللغة
الفونولوجي والتي يتبناها الممثل تحمل مثل المعلومات الدرامية
(المتصلة بالشخصية) درجة عالية من إعلام الإشارة
الجمالية»^(١٢٦) ، حيث يشي إلقاء الممثل التهكمي للمشاهد بجملة
الرفض التي ينتهي إليها حوار الحلاج مع السجين .

السجين الثاني : أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئاً ^(١٢٧)

إن صراع الشخصيات / الأفكار قد انتقل إلى مرتبة أخرى
متصاعدة في الاتجاه الثوري، فبعد رفض الصمت (الشبلي)
وإيثار الكلمات (الحلاج) ، انتقل إلى دائرة رفض الكلمات
(الحلاج) وإيثار الفعل (السجين الثاني) .

وقد حاول صلاح عبد الصبور دفع بطله الحلاج / المثقف من
دائرة الكلمة إلى دائرة الفعل في هذا المنظر عبر محورين :
مونولوج السجين ، وفكرة الهرب .

١- مونولوج السجين :

إن جملة نهاية حوار الحلاج / السجين : «أقوال طيبة ، لكن
لا تصنع شيئاً» هي بداية مونولوج السجين الطويل الذي يدخل
فيه إلى «غرفة تذكاراته السوداء» المتكررة عند صلاح عبد
الصبور أيضاً .

وإذا كان «المسرح يستطيع أن يعتمد شكل الدلالة الأكثر بدائية الذى يعرف فى الفلسفة باسم الإبانة Ostension أو التعريف بالمثال» (١٢٨) ، والذى قد برهن «إيكو» على أن «هذا الشكل البدائى من الدل هو المثل الأساسى الأهم على العرض» (١٢٩) ؛ فإن صلاح عبد الصبور قد حول السجين / الممثل بما هو شخص متعين فى ساحة العرض خلال هذا المشهد إلى نموذج للإبانة أو للتعريف بالمثال يقدمه للحلاج / الجمهور لما يمكن أن ينتهى إليه حال من يعتمد على الكلمة دون الفعل فى حياته ، والحكم هنا قد سبق الإبانة حيث إن التجربة تروى من داخل السجين / الفشل .

يبدأ المونولوج بقول السجين الثانى :

أقوال طيبة، لكن لا تصنع شيئاً

أقوال تحفز نفسى، توقظ تذكارات شبابى

لأرانى فى مطلع أيامى الأولى

هل تدرى يا شيخى الطيب

أنى يوماً كنت أحب الكلمات

لما كنت صغيراً وبريئاً

كانت لى أم طيبة ترعانى

وترى نور الكون بعينى

وترانى أحلى أترابى، أذكى أخدانى
فلقد كنت أحب الحكمة
أقضى صبحى فى دور العلم
أو بين دكاكين الوراقين
وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون
الجوهر والذات
الماهية والاستقسات
والقاتيغوريات
يونانى لا يفهم (١٣٠)

إن صلاح عبد الصبور فى تصديره للكلمة / اللغة حتى
تحتل بؤرة اهتمام المشاهد يستخدم الميتالغة
Metalanguage^(١٣١)، وهى «صيغة اللغة المخصصة لوصف
لغة أخرى أو للتعقيب عليها ، أى اللغة - الموضوع»^(١٣٢)، «وفى
الدراما تكون وظيفة الميتالغة ، فى أكثر الأحيان ، إبراز اللغة
كموضوع أو كحدث وجعلها تلفت انتباه الحضور على نحو ظاهر
فى مظاهرها التداولية والبنائية والأسلوبية والفلسفية»^(١٣٣) ،
«وتعتبر الميتالغة فى حدودها الشاملة سيميائية ذات مستوى
سيميائى خاص بمحتواها كما يرى هلمسليف»^(١٣٤).

إن السجين الذى يروى قصته مع الكلمة لا يرويها من منظور

محاييد ، بل يرويها من منظور المتحيز المضار من الاعتماد على
وهم الكلمات / الثقافة البراقة كالفخار المدهون ، التي لاشك أنه
كان يعتقد مثل أمه أنها كانت تؤهله لمستقبل مشرق :

أمي كانت تلتذ بأقوالى، تتجرعها أذناها شهدا

يتبسم خداهها ، عيناها ، مفرقها المتغضن

ويغرد فى شفيتها صوت لا أسمعُه إلا فى ذاك الحين

«الله يصونك لى»

«ويمد حياتى حتى أتملاك»

«أستاذاً فى بيت الحكمة»

«أو قاضى شرع»

«أو والى ربيع»

«أو شيخاً صاحب نعمه» (١٣٥)

إن هذا هو عالم الأمنيات فى بداية العلاقة بين المثقف
والكلمة، ولكن «على الصعيد الموضوعى، نرى أن المجتمعات
المتخلفة عاجزة عن أن توفر للمثقف المركز أو القيمة اللائقة به،
مثل عجزها عن استغلال مواردها المادية والبشرية بشكل سليم.
والنظام الذى يغلق الأبواب فى وجه مثقفيه يدفعهم إلى التناقض
معه» (١٣٦) ، كما يقول هشام شرابى .

كانت أمي خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب

من بعض بيوت التجار
وأنا طفل لا همة لى
إلا فى هذا اللغو المأفون
مرضت أمى، قعدت ، عجزت ، ماتت
هل ماتت جوعاً ، لا ، هذا تبسيط ساذج
يلتذ به الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد
حتى يخفوا بمبالغة ممقوته
وجه الصدق القاسى (١٢٧)

إن الميتالفة التى تصدر الكلمة مازالت تعمل بقوة ، ولكنها
قوة معترضة على الكلمة / الثقافة (اللغو المأفون) ، وعلى
أصحابها ومؤولياها (الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد)؛ لأن
صورهم و(مبالغاتهم الممقوتة) لم تستطع تقديم العون للمحتاج،
فهى كلمات سلبية لأنها وقفت عند حدود الكلمة ولم تجاوزها إلى
عالم الفعل ، إنها لم تفسر الواقع بصورة حقيقية.

أمى ما ماتت جوعاً ، أمى عاشت جوعانه
ولذا مرضت صباحاً ، عجزت ظهراً ، ماتت قبل الليل

الحلاج : .. فليرحمها الله

السجين الثانى : بل فليلعن من قتلوها

الحلاج : قتلوها ..؟

السجين الثانى : من حرموا أمى ما يكفى أن يطعمها أو
يطعمنى ؟

من جعلونى أكل لحم الأم لأحيا وأشب ؟
قل لى .. هل تصلحهم كلماتك ؟

الحلاج : هل يصلحهم غضبك ؟

السجين الثانى : غضبى لا ييغى أن يصلح بل أن يستأصل
الحلاج : من تبغى أن تستأصل ؟

السجين الثانى : الأشرار

الحلاج : بم تعرفهم

السجين الثانى : بتصرفهم

الحلاج : يا ولدى ..

الشر دفين مطمور تحت الثوب

لا يعرفه إلا من يبصر ما فى القلب (١٣٨)

إن هذه التجربة / الإبانة الدالة على فشل الكلمة وحدها فى
الإصلاح لم تدفع الحلاج إلى تغيير موقفه، فالمنظور الدينى
مازال يوقف الحلاج / المثقف عن الفعل الثورى بل يجعله يحاول
إيقاف الآخرين عن الفعل أيضاً.

٢- فكرة الهرب :

إن السجين الثانى الذى أثبتت تجربته فشل الكلمة ما لم

يدعمها الفعل لا يستجيب للحلاج بل يحاول استمالته لفكرة
الهرب/الحرية من أجل تدعيم الكلمات بالفعل/السيف.

السجين الثانى : لم لا تهرب ؟

الحلاج : لم أهرب ؟

السجين الثانى : كى تحمل سيفك من أجل الناس

الحلاج : مثلى لا يحمل سيفاً

السجين الثانى : هل تخشى حمل السيف ؟

الحلاج : لا أخشى حمل السيف ولكنى أخشى

أن أمشى به

فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء

أصبح موتاً أعمى

السجين الثانى : ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟

الحلاج : هب كلماتى غنت للسيف ، فوقع ضرباته

أصداء مقاطعها ، أو رجع فواصلها وقوافيها

ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن

تهوى رأس كانت تتحرك

يتمزق قلب فى روعة تشبيه

وذراع تقطع فى موسيقى سجعه

ما أشقانى، عندئذ ، ما أشقانى

كلماتى قد قتلت (١٣٩)

إن صلاح عبد الصبور مازال يستخدم آلية التصدير بواسطة المitalغة حيث يحول الكلمات/ اللغة إلى أدوات قتل فى محاولة لإبراز بشاعة السيف / الفعل ؛ فهو «يجاهد لإعطاء الفكرة حياة شعرية ، ولتصعيدها إلى مستوى تكون فيه شيئاً آخر ، يدخل ضمن حالة الجمال التى تدعوها الشعر». (١٤٠)

إن ثقافة الحلاج / كلماته كانت تؤهله لأن يتحول السيف / البطش فى يده إلى السيف / العدل ، لكن وقوعه فى هوة الخط بين الفكر العلمانى والفكر الدينى هو الذى جعله عاجزاً عن تجاوز اختيار الكلمة إلى اختيار الفعل .

السجين الثانى : قتلت باسم المظلومين ..

الحلاج : المظلومين ..

أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟

أو لم يظلم أحد المظلومين

جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً ؟

أو لم يظلم أحد منهم ربه ؟

من لى بالسيف المبصر ... !

من لى بالسيف المبصر ... !!

«تدمع عيناه» (١٤١)

إن صلاح عبد الصبور يتلقف الكلمة التي انتهى بها خطاب الحلاج «كلماتي قد قتلت» ليبدأ بها خطاب السجين الثاني «قتلت باسم المظلومين»، لكن علينا الالتفات للأهمية الكبرى التي يحظى بها «سياق فعل القول» الذي يعنى به «ستراوسون» «الزمان والمكان وهوية المتكلم والمواد التي تشكل مركز المنفعة المباشر والتاريخ الشخصي لكل من المتكلم والمخاطب»^(١٤٢)، فشتان بين المعنيين المختلفين للكلمة الواحدة نتيجة لاختلاف تأويل كل منهما لها، فبينما يتحدث الحلاج عن القتل/ الجرم يتحدث السجين عن القتل/ العدل.

ثم يعود فيتلقف آخر كلمة في جملة السجين السابقة «المظلومين» ليبدأ بها مرة أخرى جملة الحلاج الآتية: «المظلومين .. أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟» حيث يتغير معناها أيضاً في هذه المرة عن طريق التأويل الفلسفي الصوفي . فهو لا يختلف مع السجين في مفهوم الظلم لكنه يختلف معه في الماصدق ، حيث يتعذر عليه - دينياً - تحديد الأشخاص الذين تنطبق عليهم هذه الصفة، نتيجة لتعميمه المفهوم على المستوى الاجتماعي والسياسي والديني معاً لتصبح المهمة مستحيلة .

عندئذ يدرك الحلاج أنه أوقع نفسه في براثن الحيرة/ العجز، ويحول صلاح عبد الصبور هذا الإحساس الداخلي إلى علامة

سيمولوجية مرئية فى عيونه الدامعه .

السجين الأول : هل تبكى يا سيد ؟

لا تحزن ، قد ينفرج الحال

الحلاج : لا أبكى حزناً يا ولدى ، بل حيره

من عجزى يقطر دمعى

من حيرة رأى وضلال ظنونى

يأتى شجوى، ينسكب أنينى

هل عاقبنى ربى فى روحى و يقينى؟

إذ أخفى عني نوره

أم عن عيني حجبته غيوم الألفاظ المشتبهه

والأفكار المشتبهه ؟

أم هو يدعونى أن اختار لنفسى ؟

هبنى اخترت لنفسى، ماذا أختار ؟

هل أرفع صوتى ،

أم أرفع سيفى ؟

ماذا أختار ..؟

ماذا أختار ..؟ (١٤٣)

إن السؤال التقريرى «هل تبكى يا سيد ؟» يعد تأشيراً

مسرحياً يلفت المشاهد للفعل / البكاء تصديراً له وتمهيداً

للحديث عنه وتأويله أيضاً . فبينما يعتقد السجين الأول أنه
البكاء/ الحزن يراه الحلاج البكاء / الحيرة . وفى لجة هذه
(الألفاظ المشتبهة) و(الأفكار المشتبهة) يسقط الحلاج فى دائرة
العجز المضادة لدائرة الفعل . وقد تحول عجزه هنا من عجز عن
الفعل المادى الخارجى (قتل الظلم) إلى عجز عن الفعل الذاتى
الداخلى (الاختيار) بين الكلمة / الصوت والفعل / السيف .
فقد اختار السجين الثانى لنفسه الفعل / الهرب ، كما اختار
الفعل/ الثورة فى المشهد التالى حين جمع العامة معه معترضين
على محاكمة الحلاج ، وقد كان ثمن اختياره هو القتل.

الحاجب : يا مولانا القاضي

قتلوا المسجون الهارب

لكن العامة مازالت تتجمع فى الطرقات (١٤٤)

فقد ظل حريصاً على اختياره حتى نهاية حياته .

أما السجين الأول فقد اختار لنفسه الكلمة/ الحلاج فبقى
إلى جواره ثم ندم أشد الندم على عدم التحول إلى الفعل/
الهرب :

بكلامك ضيعت حياتى ..

بكلامك ضيعت حياتى .. (١٤٥)

ويبقى الحلاج كما هو عاجزاً عن الاختيار حتى النهاية :

الحلاج : يارب

ألهمنى أن أختار

ألهمنى أن أختار (١٤٦)

«فى هذه اللحظة، يدخل كبير شرطة السجن، وبصحبته

حارسان»

كبير الشرطة : أيكما الحلاج

الحلاج : أنا يا سيد

كبير الشرطة : اليوم يحاكمك قضاة الدولة

فلتمض أمامى ..

الحلاج : هذا أحلى ما أعطانى ربى ..

الله اختار ..

الله اختار ..

(ستار) (١٤٧)

إن صلاح عبد الصبور يجذب انتباه المشاهد سيميولوجيا

بعنف للقطعة النهائية ، بداية من دخول شخصية جديدة (كبير

شرطة السجن وبصحبته حارسان) كأنه موضوع وسط قوسين

بشريين على المستوى البصرى، ونهاية بالخطاب المعتمد على

الكثافة العالية لأدوات التأشير اللغوية حيث يمكن إعادة كتابته

كما يأتى :

كبير الشرطة : أى - كما - الحلاج

الحلاج : أنا - يا - أنت

كبير الشرطة : اليوم - ك - هم

أنت - أمام / ي

الحلاج : هذا - هو / ي -

الله - هو

الله - هو

إن الحلاج هنا لا يمكن أن يكون «نموذجاً للمثقف الثورى»^(١٤٨)، كما يرى أحمد العشرى، فهو عاجز عن مجرد الاختيار الذاتى الداخلى فما بالك بالفعل الاجتماعى الخارجى، لكنه ربما كان نموذجاً لحيرة المثقف المعاصر بين الكلمة والفعل، حيث «يتعامل المثقف بالأفكار المجردة عن الشئون الثقافية العامة، ولكنه ليس بالضرورة رجل فعل أو مشتركاً فى حركة اجتماعية منتظمة».^(١٤٩)

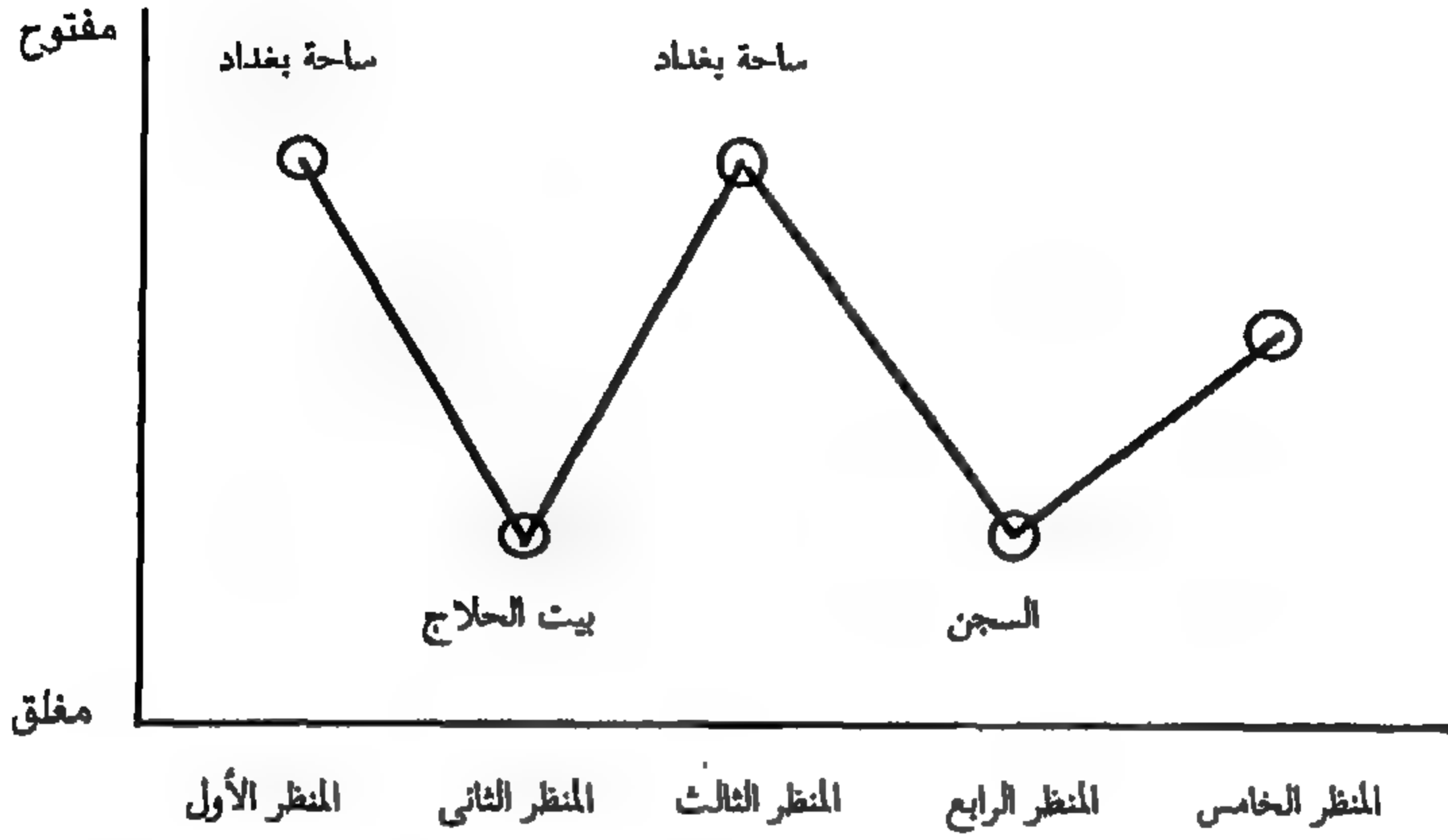
وتجدر الإشارة إلى أن هناك اختلافاً بين الرمز / الحلاج وبين ما يشير إليه / المثقف المعاصر فى أنه إذا كان الدافع وراء حيرة الحلاج وتقاعسه عن الفعل دافعاً دينياً صوفياً يترك حله لله ، فإن الدافع وراء حيرة المثقف المعاصر دافع اجتماعى مادى صرف ينقسم ما بين اقتناعه بعدم جدوى الفعل التنويرى فى

غياهب الظلام ، وبين الخوف من تبعات التحول من الكلمة إلى الفعل/ مواجهة السلطة ، «ففى المجتمع العربى لا <<رأى عام>> يلجأ إليه المثقف إذا قرر أن يتمسك بموقفه وأن يقول كلمته صريحة دون خوف».(١٥٠)

إن صلاح عبد الصبور ينتقل بنا مرة أخرى فى المنظر الأخير إلى المكان المغلق «المحكمة»، وإن كنت أفضل أن أصفها بأنها مكان «نصف مغلق» لسببين : الأول يرجع إلى الحدث، حيث يحرص القاضى أبو عمر على تتبع أخبار ما يحدث خارج القاعة أولاً بأول . والآخر يرجع إلى الشخصيات ، حيث يضم المشهد القضاة (أبو عمر - ابن سليمان - ابن سريج) ووالى الشرطة ومبعوث وزير القصر والشبلى ومجموعة الفقراء التى ظهرت فى المشهد الأول وهم كل شخصيات المسرحية تقريباً، ومن الثابت سيميولوجياً أن توصيف المكان المسرحى يعتمد على العلاقة بين الفضاء والمجتمع . (١٥١)

وإذا كان ما يستخدم فى المسرح «ليس فقط إمكانيات المحاكاة التى يتمتع بها المكان وإنما ملامحه السيميولوجية : مغلق أم مفتوح» (١٥٢) ؛ فإن تأرجح المكان المنتظم بين الانفتاح والانغلاق وارتكازه فى الوسط نهاية - كما يظهر فى الرسم - خير معبر على المستوى السيميولوجى عن تردد الحلاج وحيرته

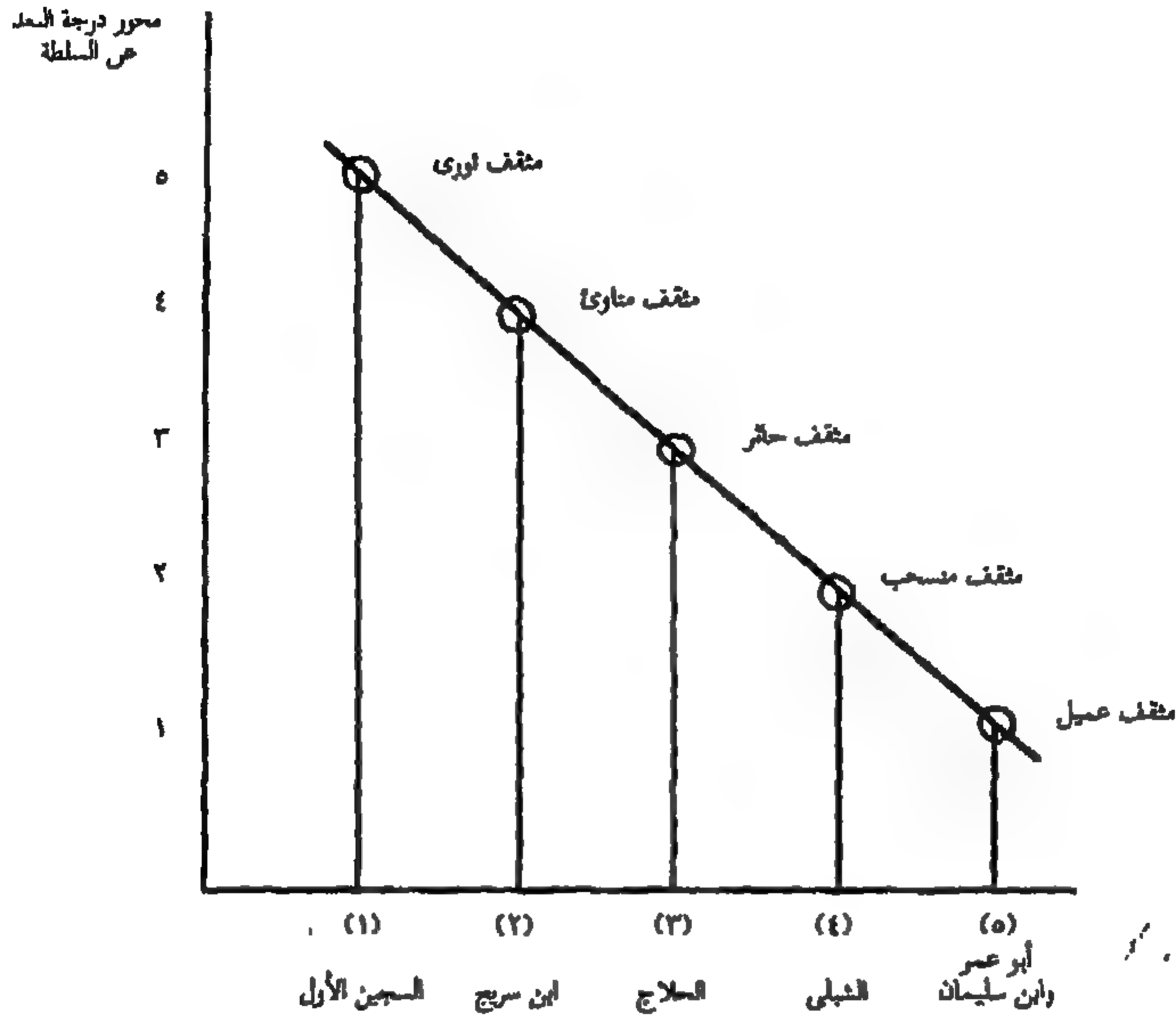
فى الاختيار بين الكلمة والفعل .



وإذا كان «الكسر المكانى (حيث تدور أحداث كل مشهد فى مكان مختلف) ينوب عن الكسر الزمانى، حيث يبدو القضاء بما يتميز به من تشتت دالا استعاريا عن الزمان وعما يتميز به من تشتت أيضا» (١٥٣) ؛ فإن الرسم السابق يشى بتأكيد حيرة الحلاج وتردده وعجزه عن الاختيار بين الكلمة والفعل عبر آلية سيميولوجية أخرى هى آلية الزمان أيضا .

وربما كان من المناسب فى هذا السياق الإشارة إلى موقف الحلاج الوسطى بين مجموعة أنماط المثقفين الذين يقدمهم

النص ، حيث يحتل رقم ثلاثة في المنظومة الخماسية الهابطة قريباً من السلطة وبعداً عن الفعل كما يظهر من الرسم الآتي :



فالسجين الأول مثقف ثوري آمن بالكلمة والفعل وقُتل في ساحة الفعل . وابن سريج مثقف مناوئ ، فهو عضو بالمحكمة التي شكلتها الدولة لكنه يرفض الظلم . والحلاج مثقف حائر بين الكلمة والفعل . والشبلي مثقف منسحب . وأبو عمر وابن سليمان يطرحان نمط المثقف العميل - كما سيظهر لنا الآن -

وبهذا يكون الحلاج الحائر المتأرجح يحتل مكان الوسطية في هذه المنظومة أيضاً . فكما يقول «جوناثان كالر»: إن «البنية ليست شكلاً مجرداً، وإنما هي المضمون بعينه إذا أدركناها في تنظيمها المنطقي» . (١٥٤)

إن صلاح عبد الصبور يحرص في إشارة العرض التي يبدأ بها منظر المحكمة على أن يحدد الملامح الشخصية للقضاة تحديداً دقيقاً ، حيث يقول :

«محكمة كبير القضاة ببغداد . قضاتها الثلاثة

أبو عمر الحمادي، أنيق بدين ، وابن سليمان ،

قصير حفي في حديثه هادي الصوت، وابن سريج،

نحيل حسن السميت ، ثم الحاجب» (١٥٥)

وهذه الأوصاف الجسمانية تشي سيميولوجيا بطبيعة دور كل منهم داخل القاعة . فأبو عمر «أنيق بدين» لأنه رئيس المحكمة والمهيمن على توجه الفعل الدرامي بها . وابن سليمان «قصير حفي في حديثه هادي الصوت» لأنه تابع مآكر وصدى لصوت أبي عمر . أما ابن سريج «فنحيل حسن السميت» ؛ فهو حسن السميت لأنه ممثل العدل الحقيقي الوحيد داخل القاعة وهو نحيل لأنه لا قبل له بمواجهة الظلم الذي اضطره إلى الانسحاب من مجلس القضاء . فحتى الملامح الفسيولوجية للممثل قد تعد

مساهمة فى بناء المشاهد للعالم الدرامى وبخاصة إذا كان مؤلف العرض يحددها بعناية لتصبح علامة دالة .

وسوف نعتد فى تحليل مشهد المحكمة على استخدام نموذج سورىو البنىوى لرصد الحساب الدرامى بما يكشفه لنا من قمة المفارقة الدرامية داخل العمل ، وهذا المدخل «هو على طرف النقيض بالتأكد من النظرة السيكولوجية للشخصية التى شاعت فى حقبة ما بعد الرومانسية، والتى لا تزال موجودة فى النقد الأدبى، الذى يرى الشخصية الدرامية باعتبارها شبكة معقدة من السمات الاجتماعية والسيكولوجية، أى «شخصية» مميزة وليست من وظائف البنية الدرامية» . (١٥٦)

فهذه النظرة السيكولوجية للشخصية نظرة واهمة حقاً ؛ «لأن المشاعر والأحاسيس التى من المفترض أن تشعر بها الشخصية مشاعر لا يحس بها أحد : لا الشخصية نفسها (وهى كائن من ورق) ولا الممثل (الذى يشعر بأحاسيس أخرى) ولا المتفرج الذى لا يعنيه الأمر بشكل مباشر والذى يشعر بإحساس مرتبط بالتفكير ومختلف جذرياً عن الإحساس المقلد» . (١٥٧)

وتجدر الإشارة إلى أن نموذج سورىو هذا يعد المحاولة الوسطى فى الإرث البنىوى الذى اعتمد عليه السيميوطيقيون فى دراسة الشخصية ؛ حيث يسبقه نموذج «بروب» الذى يحدد سبع

دوائر للفعل «الشرير - الواهب - المساعد - الأميرة وأبوها -
الرسول - البطل - البطل المزيف» (١٥٨) ، ويليه نموذج
«جریماس» ذو الوظائف الست «المرسل - المتلقي - الفاعل -
المفعول - الخصم - المساعد» (١٥٩) ، وإذا كان نموذج «بروب»
أكثر تعلقًا بالحكاية الخرافية، ونموذج أفعال «جریماس» أكثر
تعلقًا بعلم الدلالة البنائي؛ فإنني قد فضلت اختيار نموذج
«سوريو» لأنه أخص بالدراما وأكثر تعلقًا بها .

وبداية نشير إلى أن هذا النموذج قد نشره «سوريو» في
كتابه «٢٠٠٠ ر. ٢٠٠٠ موقف درامي»، حيث «يعين سوريو ستة
[عناصر فاعلة (والمصطلح الذي استخدمه هو مصطلح
وظائف)] (١٦٠)، أكد على أنها تنطبق على الدراما في جميع
الحقب وجميع الأنواع . وقد أطلق عليها أسماء «فلكية» حية
وقدمها في رموز اتفاقية تخدم أغراض تدوين «الحساب»
الدرامي صوريًا . (١٦١)

وهذه الرموز هي : (١٦٢)

١- الأسد The Lion ، ويمثل قوة الموضوع المتحققة
في الدراما والكامنة في الشخصية الرئيسية «البطل»، حيث
تمثل هذه الشخصية القوة وتدفعها إلى العمل الذي يولد التوتر
الدرامي الموجود كله.

٢- ☉ الشمس The Sun ، أو ممثل الخير أو القيم التي ينشدها البطل ، وقد يكون غاية مثالية ، ويمكن أن يتجسد في فرد مميز .

٣- ♂ الأرض The Earth ، أو متلقى الشمس التي ينشدها البطل، حيث يتوق البطل إلى الخير وقد يكون ذلك لمصلحته، أو لمصلحة فرد آخر، أو لمصلحة جماعة .

٤- ♀ المريخ Mars ، وهو الخصم الذي يعترض طريق تحقيق البطل لغرضه .







٥- ⚖ الميزان The Scale ، وهو حكم الموقف ويكون دوره نسب الخير إلى البطل أو إلى الخصم .

٦- ☾ القمر The Moon ، أو المساعد، ويكون دوره تقوية أى دور من الأدوار الخمسة الأخرى .

«ويمكن لكل وظيفة من وظائف سوريو أن يؤديها أكثر من شخصية في آن واحد ، ويمكن للشخصيات المهمة أن تؤمن أكثر من وظيفة واحدة من الوظائف الموجودة في الجدول»^(١٦٣)، حيث «لا تختلط الشخصية مع الفاعل actant على الرغم من أنها تقوم دائماً بدور فاعلي، فالفاعل عنصر في بنية تركيبية، أما الشخصية فمركب معقد تحت اسم واحد»^(١٦٤).

ويتميز هذا المشهد «المحاكمة» بثبات مواقف الشخصيات

الدرامية داخله ، مما يسمح لنا برصدها وفقاً لهذا النموذج على النحو التالي :

- ١-  البطل «الحلاج» .
- ٢-  غايته «الحرية والعدل» .
- ٣-  متلقي الخير «جماعة الفقراء» .
- ٤-  الخصم «أبو عمر» .
- ٥-  الميزان «ابن سريج» .
- ٦-  المساعد / المساعدون «جماعة الفقراء - ابن سليمان - الشبلي» .

فالحلاج هو البطل الفاعل والمحرك للأحداث ، والحرية والعدل هما غايته المثالية المنشودة (لاحظ أن هذه هي الغاية المنشودة في صراع المثقف/ السلطة منذ الأزل وإلى الأبد) . وجماعة الفقراء / الشعب هي متلقي الخير الأول من هذه الغاية . وأبو عمر هو الخصم المناوئ الذي يبغى القضاء على الحلاج في هذا المشهد بوصفه عقل الحاكم ولسانه ومحرك يده، ولنتذكر سوياً في الخطاب الشعري هذا الاستفهام الاستنكاري ودلالته السيميولوجية المتمثلة في كونه يعد حكماً قد جاء على لسان القاضي قبل بدء المحاكمة ، وسماع دفاع المتهم . ولاحظ الدلالة " : جبة لواو العطف التي ترفع معارضة السلطان إلى

مصاف العداء لله ، والدلالة السيميولوجية للوصف التي تهبط
بجماعة المعارضين من الشعب إلى مستوى «الأوياش» :

أبو عمر : الآن عدو الله والسلطان يؤدب

يتجمع أوياش الناس على الطرقات ؟ (١٦٥)

أما ابن سريج فهو الميزان الذي يحاول إقامة العدل ونسب
الحق إما للحلاج أو لاتهامات بصاصي الحاكم . ولنتذكر سويًا
في الخطاب الشعري أول عبارات ابن سريج المتمثلة في هذا
الاستفهام الاستنكاري - أيضاً - المدعم بإشارة العرض الدالة
سيميائيًا على خفوت صوت الحق في هذا المشهد/المحاكمة :

ابن سريج : «في صوت خفيض»

أ أبا عمر ، قل لي ، ناشدت ضميرك

أفلا يعني وصفك للحلاج ..

بالمفسد ، وعدو الله

قبل النظر المتروى في مسألكه

أن قد صدر الحكم ..

ولا جدوي عندئذ أن يعقد مجلسنا ؟ (١٦٦)

أما المساعدون في هذا المشهد فهم :

أولاً : جماعة الفقراء التي أقرت الحكم على الحلاج بمقتضى

تزييف الوعي الناتج عن اختلاف التأويل :

أبو عمر : ما رأيكمو يا أهل الإسلام
فيمن يتحدث أن الله تجلى له
أو أن الله يحل بجسده ؟

المجموعة : كافر .. كافر ..

أبو عمر : بم تجزونه ؟

المجموعة : يقتل .. يقتل

أبو عمر : دمه في رقبتكم ؟..

المجموعة : دمه في رقبتنا

أبو عمر : والآن .. امضوا ، وامشوا في الأسواق وبالخانات

وقفوا في منعطفات الطرقات

لتقولوا ما شهدت أعينكم (١٦٧)

ثانياً : ابن سليمان الذي يمثل اليد اليمنى لأبي عمر ممثل
اليد اليمنى للحاكم ، بل إنه يعد مجرد صدى لصوت أبي عمر.
ولنتذكر سويًا في الخطاب الشعري هذا الحوار بين أبي عمر
وابن سريج الذي تدخل فيه ابن سليمان بوصفه صدى لصوت
أبي عمر، في فنية رائعة من صلاح عبد الصبور يجسد فيها
الموقف الدرامي/ التبعية في العلامة الصوتية/ صدى الصوت،
مستخدمًا في تصديره لهذا الفعل الصوتي/ الموقف الدرامي
طاقات اللغة التكرارية اللافتة:

أبو عمر : هل تسخر يا ابن سريج ؟
هذا رجل دفع السلطان به فى أيدينا
موسوماً بالعصيان
وعلىنا أن نتخير للمعصية جزاء عدلاً
فإذا كانت تستوجب تعذيبه

ابن سليمان : عذرناه
أبو عمر : وإذا كانت تستوجب تخليده .
فى محبس باب خراسان

ابن سليمان : خلدناه
أبو عمر : وإذا كانت تستوجب أن يهلك
ابن سليمان : أهلكناه (١٦٨)

وإذا كان «شكلوؤسكى» يقرر أنه «يجب أن يستبشف عبر
الشكل شىء من المضمون» (١٦٩)؛ فإنه يمكننا ملاحظة التوازى
الدلالى بين العلامة/الصوت والموقف الدرامى، فـصوت العدل
«ابن سريج» خفيض هامس، فى حين أنه للظلم صوت وصدى
«أبو عمر، وابن سليمان» .

ثالثاً : الشبلى، وذلك بسلبية وصمته الذى يصل فى حقيقة
الأمر إلى مرتبة إنكار الشهادة أمام سوء نية تأويل القاضى :

أبو عمر : كفر .. كفر

هل هذا قولك أم قول الحلاج ؟

الشبلي : يا مولاي

أرجوك .. اصرفنى .. إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله

ألا أفشى نعماءه

ألا أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالى قط

دعنى أرعى عهدى ، واصرفنى

أبو عمر : قول الحلاج إذن ...

الشبلي : «متوسلاً»

هل أخرج يا سيد ؟

أبو عمر : اخرج

«يخرج الشبلي مرتاعاً» (١٧٠)

إن هذا هو السند الأول الذى ساعد القاضى فى حكمه الجائر على الحلاج ، والذى أنطق به الشعب بعد خروج الشبلي الصوفى السلبى من قاعة المحكمة عقب شهادته/ الضمت .

وتجدر الإشارة إلى أن نموذج الحساب الدرامى المقترح يغفل ثلاث شخصيات مشاركة فى هذا المشهد، ذلك لأنه فى بعض الأحيان «تتدنى قوة دفع الممثل إلى المستوى صفر حيث

يقوم بدور مماثل لدور اللوازم ، كما هو الحال مثلاً ، فى الأشكال النمطية المقولبة Stereotyped التى تستحضر بعض التوابع بشكل آلى» (١٧١)، حيث يتجسد هذا النمط العلامى فى شخصية «الحاجب» - لاحظ أنه لا اسم له - الذى يعد من لوازم الديكور فى المحكمة ولا يعد ذاتاً فاعلة فى المحكمة، وفى شخصية «مبعوث وزير القصر» حامل الرسالة، وفى شخصية «والى الشرطة» الذى يقتصر ظهوره فى العرض كله على هذه اللقطة :

صوت الحاجب : «من باب القاعة»

مولانا بكر بن الأوسى والى الشرطة

وبصحبه الحلاج حسين بن المنصور

«يدخل والى الشرطة ، ومعه الحلاج ، ويحيى والى القضاة بالسلام، فيردونه، ثم ينصرف ويترك الحلاج ماثلاً أمام القضاة» (١٧٢)

لاحظ أولاً إشارة العرض «من باب القاعة» التى تدل على تهميش دور الحاجب الذى يسهم فى ديكور المحكمة بوصفه صوتاً/وظيفة وليس بوصفه فعلاً/جسداً يتحرك فى ساحة العرض فى كل آن . ولاحظ أيضاً أن والى الشرطة لم يشارك ولو بجملة واحدة فى الحوار ، بل هو أيضاً مجرد مقلب/وظيفة

يحمل الحلاج من محبسه ليلقيه فى ساحة القضاء ، وإن كان نداء الحاجب له بمولانا يتضافر مع تعيينه لاسمه بلا مبرر درامى ، ومع إيماءة والى الشرطة بالتحية المتبادلة مع القضاة فى إشعار المتلقى بهيمنة السلطة على ساحة القضاء قبل بداية المحاكمة .

فإذا كان المؤلف فى علاقة المتصل الذاتى - الموضوعى أن «يكون الممثل (القائد) صورة مصغرة للفاعل الديناميكى إذ تتحرك العملية الدلالية (بقوة فعله) ، ويكون اللازم أو عنصر من الديكور البديل الأساسى للموضوع السلبى ؛ فإنه من الممكن أن تعدل العلاقة بين هذين القطبين الظاهرين أو يمكن أن تنقلب»^(١٧٣) ، وفقاً لدينامية العلامة وقابلية تحولها، وقد يكون هذا التحول إيجابياً كما شاهدنا مع الخرقة/الزى التى تحولت إلى الخرقة/ الفعل الثورى، وقد يكون سلبياً أيضاً كما نلاحظ هنا مع شخصيات الحاجب ومبعوث وزير القصر ووالى الشرطة الذين هبطوا إلى مستوى لوازم الديكور والأدوات ، ولهذا فلا قيمة لهم فى الحساب الدرامى للموقف .

إن الحساب الدرامى للموقف فى هذا المشهد الختامى يبدو كالاتى :

إن مقارنة هذا الوضع المائل فى المشهد بالوضع المثالى الذى

يجب أن تكون عليه الشخصيات تفجر أكبر طاقات المفارقة

الدرامية : Ω - ⊙ - ⚙ - ♂ - ♀

فكبير القضاة (أبو عمر) هو الخصم !

والقاضي (ابن سليمان) مساعد للخصم !

والقاضي (ابن سريج) الممثل الحقيقي للعدل، خافت الصوت،

بل إنه ينسحب تماماً من هذا المشهد الظالم بعد عدم قدرته على

تنفيذ فعل ما بالقول/ العدل !

والصوفي صديق الحلاج (الشبلى) مساعد للخصم !

وتتمثل الطامة الكبرى في أن (جماعة الفقراء) التي يسعى

البطل في تصوره المثالي من أجل تحقيق الخير لها تقوم هي

الأخرى بمساعدة الخصم ضد البطل المدافع عن مصلحتها

الشخصية ! في حين يقف البطل (الحلاج) وحيداً، وتحلق غايته

(الحرية والعدل) جريحة في عالم المثل الأفلاطونية .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا النموذج/النتيجة يطرح رؤية

تتمثل في الانفصال التام الذي يصل إلى حد التقابل بين الشعب

غير الواعي أو الخاضع لتزييف الوعي (جماعة الفقراء) والمتقف

(الحلاج) الذي يدافع عنه ، وهي رؤية يمططها أو يكررها صلاح

عبد الصبور في أعماله المختلفة، وتعد شفرة أيديولوجية لديه

تصل به إلى نتيجة محددة دائماً وهي إدانة الشعب في موقفه

وعدت أجر ساق العجز ، يعرج خطوها المتعب
على دقات ساق الفقر والإملاق
الأبرص : كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتي
وقد صبغت مذلاتي
وصرت أجوس في الطرقات مختالاً، نضير الوجه،
وردي الذراعين
بلا سوء ولا وسم بسيمائي
ولكني إذا فارقتك لملت ثوبي فوق أعضائي
ولدت بستر مسغبتى وإعياي وأدوائى (١٧٦)
وقد كان أصدقائه الصوفية والشعب هم المساعدون له في
سعيه النبيل ضد الخصم المناوي الشرطة/الحاكم الذي يقف
وحيداً مبعداً في النموذج الدرامي كما يتجسد في الحوار الآتي:
صوفى : «للمجتمعين»

يا قوم
هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله
لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟
لا ، بل أخذوه من أجل حديث القحط
أخذوه من أجلكم أنتم
من أجل الفقراء المرضى، جزية جيش القحط

الأعرج : هذا حق

فالشرطة خدام السلطان

ما للشرطة والحب

«ضجة وتلويح بالأيدى توشك أن تصبح مقتلة» (١٧٧)

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نبحت عن الدوافع الدرامية التى عملت على تحول الشعب/ جماعة الفقراء الذين يسعى العلاج لتحقيق الخير لهم من حكم عدل عليه ومساعدين له، إلى مساعدين لخصمه المناوئ فى إدانته وقتله !

إن أسباب هذا التحول تتبدى فى حوار الأحب/ الأعرج/ الأبرص السابق ، حيث تقوم الاستعارة اللغوية (ساق الفقر والإملاق - ستر مسغبتي) فى الخطاب الشعرى بدور العلامة الدالة؛ إذ تشير فى جوهر الدراما إلى أنهم لا يطلبون من العلاج شفاءهم من علهم - فهذا أمر غير منطقي بالطبع - بل يطلبون شفاءهم من فقرهم وتوفير ما يقيم أودهم من طعام إلى حوار تلك الكلمات الجميلة والطموحات المثالية دون تحقيق إنجاز مادي ملموس لهم ، فالمستوى المادي للفعل/ المنفعة هو مقياس البسطاء فى تقدير قيمة القول.

إن هذه هى الشفرة الأساسية فى الكود الأيديولوجية فى درامات صلاح عبد الصبور المثقف/الفاعل، فالمثقف لا يفعل لأنه

لا يملك ولا يحكم فى مقابل الحاكم الذى يفعل لأنه يملك ويحكم،
ولهذا فشاعرنا يبحث دائماً عن السيف/المبصر، المثقف/الحاكم.
إن تضافر الاستعارتين السابقتين مع إشارة العرض
السابقة مع حوار الشخصيات الثلاث (وهم من أفراد المجموعة
الذين ظهرُوا فى المشهد الأول) تدلنا بالرجوع إلى المشهد الأول
على سر هذا التحول الذى تحكمه معادلة من يملك يحكم ويتحكم
ويفرض سلطانه :

المجموعة : صفونا .. صفًا .. صفا ..

الأجهر صوتًا والأطول

وضعوه فى الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوانى

وضعوه فى الصف الثانى

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب قانى

براقاً لم تلمسه كف من قبل

قالوا : صيخوا .. زنديق كافر

صحنا .. زنديق .. كافر

قالوا : صيخوا فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا

قالوا : امضوا فمضينا

الأجهر صوتًا والأطول
يمضى فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
يمضى فى الصف الثانى

«مع ألفاظهم الأخيرة يخرجون من المسرح» (١٧٨)

إن الفعل / العلامة «صفونا .. صفا .. صفًا» يهبط فى
المستوى الدرامى بشخصية الممثل إلى مستوى لوازم الديكور،
ويهبط فى المستوى الفلسفى بالإنسان الفاعل إلى مستوى
الشيء . (١٧٩)

إن صلاح عبد الصبور فى خطابه الشعرى يحول هذا التشيؤ
المجرد إلى علامة مسرحية حية تتجسد فى فضاء المسرح من
خلال اللغة/ الوصف (الأجهر صوتًا - ذو الصوت الخافت
والمتوانى) ومن خلال اللغة/ الفعل (قالوا صيحوا - صحنًا)
فلاشك فى أن المتلقى قد أصبح يدرك تمامًا أى شيء من لوازم
الديكور الذى تشير إليه هذه الشخصية/ البوق .

كما أن تضافر الأمر/ القول (قالوا : صيحوا زنديق كافر)
مع الفعل القول (صحنًا .. زنديق .. كافر) وتضافر الأمر/
القول (قالوا : امضوا فمضينا) مع فعل ما بالقول المتمثل فى
إشارة العرض (مع ألفاظهم الأخيرة يخرجون من المسرح) فى

محافظة على الترتيب نفسه (الرصّة) يدل على الاستلاب الكامل لهم من قبل السلطة الحاكمة .

ثم لاحظ الدلالة السيميولوجية للتنزييد الكاسر للعرف التشكيلي، حيث يجب أن يقف الأقصر في الصفوف الأمامية ثم يقف خلفه من هو أطول منه، ويمكننا أن نطلق على هذا التنزييد المؤلف وصف «التنزييد الكاشف»؛ لأنه يسمح للناظر إليه بمشاهدة كل من فيه، أما صلاح عبد الصبور أو بالأحرى درامياً الشرطة/ يد الحاكم فقد وضعت في تنزيدها لمجموعة الشهود «الأطول في الصف الأول» وهذا التنزييد يحجب عن المشاهد رؤية من في الصفوف الخلفية فلا يسمح له بإدراك حجم أو عدد جماعة الشهود الحقيقي، وهذا التنزييد العلامى التشكيلي الصادم للعرف يمكن وصفه «بالتنزييد المضلل» مما يتفق دلاليًا مع دور الشخصيات التي يحتويها التنزييد/ التشكيل وهو الشهادة الزور ، ويتفق مع رغبة الحاكم في تضخيم وتهويل حجم جماعة الشهود المشتراة للوقوف ضد الحلاج تشكيليًا ودلاليًا وكأنها الشعب كله .

وتجدر الإشارة إلى أن تلقى المتفرج للبعد البصرى - قراءة الصورة - يمكن رؤيته بوصفه مرحلة أخيرة من المشروع الذى ينطوي على أربع مراحل متميزة لصنع الشفرات وحلها: (١٨٠)

١- يقوم الكاتب الدرامى بتشفير النص من حيث إدراكه كمخطط أولى للإخراج المسرحى .

٢- يقوم المخرج بحل شفرة النص ، وتبدأ عملية قيادة أو تعاون مع فريق العرض، ويتوصل إلى ميزانسين Mise en scene .

٣- يقوم المصمم بإعادة تشفير النص لتطوير وتنمية مجموعة التصميمات ، فى إطار القيود المالية والمكانية، المعروفة سلفاً، أو التى تمت مناقشتها بإيجاز ، والمعرضة للتفسير .

٤- يقوم المتفرج بحل شفرة العرض ، ويحدث جدل متبادل بينه وبين البعد البصرى كعامل مكمل لعملية التلقى .

فكما يقول «بارت» : «عندما أنضد المشهد المسرحى هنا فإن المشاهد سوف يراه . وعندما أضعه فى مكان آخر فإنه لن يراه. ويمكننى أن أفيد من هذا التأثير المحجوب مستخدماً الصورة الخادعة للبصر التى يمدنا بها» . (١٨١).

فإذا كان «معظم المخرجين ، وأقلهم مخرجو العروض التمثيلية يهتمون بشكل نقدى لا بل أساسى بالتشكيل الجمعى للعرض Blocking stage قبل التقديم وأثناءه، أى بتعيين مسبق لتشكيلات الأجساد فى المسرح بهدف خلق أشكال بصرية وتحويل العلاقات إلى شعارات» (١٨٢) ؛ فإن صلاح عبد

الصبور يحرص في خطابه الشعري على القيام بهذا الدور
السيمبولوجي بنفسه .

فكما يقول «كريج» : «الدرامي الجيد هو ذلك الذي يعرف أن
العين هي أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير» . (١٨٣)

وإذا كان هذا المونولوج/الاعتراف قد قدمه صلاح عبد
الصبور في بداية مسرحيته معتمداً على تقنية سينمائية في
المقام الأول هي «الفلاش باك» ؛ فإنه عند تكراره له في إطار
حدوثه الزمني التاريخي في مشهد المحاكمة قد حوله في
الخطاب الشعري إلى ديالوج حتى تبدو الشهادة الملقنة حية
وطبيعية .

ولنلاحظ أن استفهام ابن عمر في سؤاله الأول يعمل على
«تزييف الوعي» المؤسس على سوء التأويل للوجد الصوفي، حيث
يحرص صلاح عبد الصبور في باقي مشروعه الدرامي على
إبراز تزييف وعي الشعب بواسطة السلطة حتى تتمكن من نشر
الأفكار التي تحقق مصالحها .

أبو عمر : ما رأيكمو يا أهل الإسلام

فيمن يتحدث أن الله تجلى له

أو أن الله يحل بجسده ؟

المجموعة : كافر .. كافر

أبو عمر : بم تجزونه ؟

المجموعة : يقتل ، يقتل

أبو عمر : دمه فى رقبتكم ..؟

المجموعة : دمه فى رقبتنا

أبو عمر : والآن .. امضوا ، وامشوا فى الأسواق

طوفوا بالساحات وبالخانات

وقفوا فى منعطفات الطرقات

لتقولوا ما شهدت أعينكم (١٨٤)

كما أنه قد أعمل فى المونولوج / الاعتراف حيلة سينمائية أخرى وهى «المونتاج montage» (١٨٥) ، حيث حذف مشهد التلقين المقترن بدفع الأموال ، واكتفى بوصفه فعل التلقين وصفاً كلامياً فى مونولوج المقدمة بدلاً من تحقيقه مادياً فوق خشبة العرض، مما يتفق مع الرغبة فى إخفاء الجريمة/الرشوة ، ومع محاولة خلع ملامح البراءة والتلقائية على الشهادة الزور لحظة تجسدها بوصفها ديالوجاً فى ساحة المحكمة .

كما قام من خلال «المونتاج» أيضاً بحذف الدافع الحقيقى لتحولهم فى هذا الموقف الدرامى حتى يبدو الحكم الجائر المزيف نزيها عادلاً ، ويتمثل دافع التحول المحذوف من شهادة المحكمة فى قولهم فى اعتراف المقدمة :

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب قانى
براقاً لم تلمسه كف من قبل (١٨٦)

فدينار الذهب القانى البراق فى مقابل أقصى درجات الإملاق
هو سر التحول عمن لا يملك إلى من يملك بغض النظر عن
الموقف النفسى تجاه الخصمين، فهم لا يزالون يحبون الحلاج/
الحرية والعدل بدليل إشارة العرض فى ختام المسرحية:
«يخرجون فى خطى متباطئة ذليلة»

(ستار) (١٨٧)

وبدليل شعورهم بالندم المتمثل فى إحساسهم بقتله فى
المقدمة :

الواعظ : من هذا الشيخ المصلوب ؟

مقدمة المجموعة : أحد الفقراء

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

المجموعة : نحن القتله (١٨٨)

فهى شهادة مشتراة من الجوعى بفتات القوت . وتجدر
الإشارة إلى أن معادلة التجويع/ التملك تعد إحدى الشفرات
الأيدولوجية الرئيسية المتكررة فى مشروع صلاح عبد الصبور
الدرامى، أو بالأحرى إحدى وسائل الشخصية/السلطة فى
إخضاع الشعب عامة بما فيه المثقف لسلطانها ليبقى عاجزاً

دائمًا ، حتى إن خروجه من حيز الفقر/العجز إلى ساحة
الفعل/الوجود يعد أمرًا مذهشًا وعجيبًا كما يتجلى فى قول
الحلاج فى مونولوج الحكمة - الذى يعد فتحًا لبوابة غرفه
التذكرات السوداء التى ستصادفنا بصورة أو بأخرى فى
مسرحيات صلاح عبد الصبور كافة - حيث يقول :

الحلاج : أنا رجل من غمار الموالى، فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء ، ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كآلاف من يولدون ، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيرًا - بذات مساء - سعى نحو حزن فقيرة
وأطفأ فيها مرارة أيامه القاسية
نموت كآلاف من يكبرون، حين يقتاتون خبز
الشموس

ويسقون ماء المطر

وتلقاهم صبية يافعين حزاني على الطرقات الحزينة
فتعجب كيف نموا واستطالوا، وشبت خطاهم (١٨٩)
فما بالك بقدرة المثقف/الفقر/العجز على التحليق فى سماء
الفعل/ الثورة ، ألا يبدو فعل كهذا فى سياق كهذا ضربًا من
المستحيل ؟ إن هذا هو جوهر الصراع الدرامى العميق والممتد
فى درامات صلاح عبد الصبور ، وقد ينتصر فى رؤيته لإمكان

تحقيق الحلم العصى حيناً ، أو يسقط فى براثن العجز بعد
الكشف عن السلبيات المعوقة للفعل أحياناً أخرى، كما سنرى .
ولنبحث الآن عن الدوافع الدرامية التى عملت على تحول
الشبلى/الصديق من مساعد للحلاج بوصفه رفيقاً فى درب
الصوفية إلى مساعد للقاضى/ الخصم فى الحكم الجائر عليه
من خلال سلبيته وإخفائه للشهادة/القول .

أبو عمر : كفر .. كفر

هل هذا قولك أم قول الحلاج ؟

الشبلى : يا مولاي

أرجوك .. اصرفنى .. إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله

ألا أفشى نعاءه

ألا أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالى قط

دعنى أرعى عهدى ، واصرفنى

أبو عمر : قول الحلاج إذن ..

الشبلى : «متوسلاً»

هل أخرج يا سيد ؟

أبو عمر : اخرج

الشبلى : «يخرج مرتاعاً» (١٩٠)

إن الكشف عن سر هذا التحول يقتضى منا العودة إلى المقدمة «الFLASH باك» التى قدم فيها صلاح عبد الصبور مونولوج الشبلى الكاشف لسر تحوله الدرامى، ويجدر بنا أن نشير إلى تحول ديالوج المحكمة الشكلى - وهو شكلى لأن الشبلى كان صامتاً فى الواقع عن القول/ الفعل/ الشهادة ومنصرفاً إلى اللغو/ الهرب الذى هو صمت فى جوهره ، حيث لا تتحقق نتيجة فعل ما بالقول/ سؤال القاضى فى إجابة حقيقة - إلى مونولوج ذاتى (نجوى) مما يتفق سيميائياً مع كتمه للشهادة فى ساحة القضاء ، حيث يقول أمام صليب الحلاج :

رباه لا أستطيع أن أمد ناظرى

يجول فى روحى وفى خواطرى

لو كان لى بعض يقينك

لكنت منصوباً إلى يمينك

لكننى استبقيت حينما امتحنت عمري

وقلت لفظاً غامضاً معناه

حين رموك فى أيدي القضاء

أنا الذى قتلتك

أنا الذى قتلتك (١٩١)

إن عبارة الشبلى فى هذا المونولوج/النجوى فلاش باك المقدمة «لكننى استبقيت حينما امتحنت عمري» ، تتضافر مع قوله للقاضى حين طلب منه الشهادة فى إطار حدوث الفعل الدرامى الزمنى التاريخى فى مشهد المحاكمة «إنك تلقى بى فى النار» (١٩٢) ، ومع قوله لحظة دخوله قاعة المحكمة:

مولاي .. أقلنى، واصرفني

فلقد جذبوني من بين أحبائي
وأثوا بى مخفورا مقهورا (١٩٣)

ومع مخاطبته للقاضى/السلطة بلفظى (مولاي - يا سيد)، ومع وصف إشارات العرض له «متوسلا» «مرتاعا» ، فى تأكيد سطوة بطش السلطة التى أرهبت الشبلى بسيفها المسلط فعقدت لسانه عن الشهادة الحقة ، وهذا هو السر فى تحول موقفه الدرامى .

إن الشبلى - أيضا - مازال يحب الحلاج/الحرية والعدل على مستوى الفعل الدرامى حيث يهدى له وردة حمراء وهو معلق فوق الصليب، وعلى مستوى القول حيث يدفعه الشعور بالندم إلى الاعتراف بأنه متسبب فى قتله . مثله فى ذلك مثل جماعة الفقراء ومثل باقى جماعة الصوفية ، ولعل هذا هو السر فى حيوية الصراع الدرامى داخل هذه المسرحية، حيث ترتفع دائما قيمة

الصراع الدرامى الداخلى (ذات مقابل ذاتها) عن قيمة الصراع
الدرامى الخارجى (ذات مقابل ذات أخرى) .

وهكذا يظهر لنا الساعد الآخر للحاكم فى سيطرته على
طبقات الشعب كافة كما تطرحه الشفرة الأيديولوجية فى رؤية
صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته كلها السيف/ البطش
—لاحظ تحوله فى يد المثقف إلى السيف/المبصر— لتكتمل له يداه
الفاعلتان (سيف السلطان وذهب السلطان)، فبواسطة هذه
الجدلية: المال/السيف استطاع الحاكم إخضاع شخصيات
المسرحية كافة لنفوذه: جماعة الفقراء (فتات المال)، أبو عمر
وابن سليمان (المال والجاه) ، ابن سريج (الإجبار على
الانسحاب) ، الشبلى (الترهيب) ، الحلاج (القتل) .

وإذا كان الشبلى وجماعة الفقراء وجماعة الصوفية قد
شعروا بالندم على قتل الحلاج وعدّوا أنفسهم قتلة كما ظهر فى
المنظر الأول ، فإن رد فعل القاضى تجاه حكمه الجائر على
الحلاج يظهر فى آخر مقاطع المسرحية ، حيث يقول :

أبو عمر : والآن .. امضوا ، وامشوا فى الأسواق

طوفوا بالساحات وبالخانات

لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعاً يخفى كفره

لكن «الشبلى» صاحبه قد كَشَف سره
فغضبتم لله ، وأنفذتم أمره
وحملتكم دمه فى الأعناق
وأمرتم أن يقتل
ويصلَّب فى جذع الشجره
الدولة لم تحكم
بل نحن قضاة الدولة لم نحكم
أنتم ..
حُكِّمْتُمْ ، فحكمتم
فامضوا ، قولوا للعامة
العامة قد حاكمت الحلاج
امضوا .. امضوا .. امضوا
«يخرجون فى خطى متباطئة ذليلة»
(ستار) (١٩٤)

إن القاضى أبو عمر لا يشعر بأى ندم ، «فالقدرة التبريرية
التي يتمتع بها المثقف، تساعد على حجب حقيقة واقعه وتغطية
دوافع سلوكه، وبالتالي تنقذه من احتقار ذاته وتمكنه من عيش
تناقضه بلا شعور بالذنب أو تأنيب الضمير» (١٩٥) ، هذا على
مستوى ذاته ، أما على مستوى السلطة فإن هذه القدرة

التبريرية لها وظيفة أخرى «فإذا كان الحاكم يستند أو يحاول أن يستند على شرعية تقليدية ، فقد كان دائماً يجد من بين الفقهاء مفكراً ليصدر الفتاوى ويبرر ممارسات الحاكم ، ويضفى عليها الشرعية المطلوبة» (١٩٦) .

أما على مستوى الشعب فتعمل القدرة التبريرية للمثقف العميل من خلال محور ثالث هو تزييف الوعي الذى يسميه صلاح عبد الصبور «الخداع الروحى الموجه إلى تشويه الإنسان وسلبه وعيه المستقل» (١٩٧) ، حيث أخفى القاضى ذراع الدولة «الدولة لم تحكم» ، وأخفى المرة الوحيدة التى برز فيها ضمير المتكلم بنفى الفعل «بل نحن قضاة الدولة لم نحكم»-، وحول القضية إلى صراع بعيد كل البعد عن السلطة والقضاة أيضاً ، فالحلاج أخفى بالفقر قناع الكفر ، والشبلى صديقه كشف هذا القناع ، فغضبت العامة لله ، وأمرت بقتله وصلبه فى جذع الشجرة ، فما أبشع لعبة التأويل حين يمارسها المثقف .

والواقع أن جملة القاضى فى سياق تزييفه للوعي «قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعاً يخفى كفره» ، يمكن للمشاهد -من خلال اكتمال صورة العالم الدرامى لديه «عبر مجال الإعلام الدرامى الذى يمكن المشاهد من ترجمة ما يشاهده وما يسمعه إلى شىء ما مغاير له تماماً» (١٩٨) - أن يقرأها فى

نهاية المسرحية على النحو الآتي: «قد كان حديث المحكمة عن الكفر قناعاً يخفى ظلم السلطان». كما أن جملة القاضي: «فغضبتم لله» تتضافر مع جملته السابقة «الآن عدو الله والسلطان يؤدب»، يتجمع أوياش الناس على الطرقات؟» في إشعار المتلقى بأن العطف بالواو كان مرحلة أولى من مراحل الربط بين الله والسلطان، وقد تحولت في نهاية النص إلى التطابق الكامل بينهما وإحلال أحدهما (الله) مكان الآخر (السلطان) في إطار تزييف الوعي، وكأن الحلول والاتحاد بين الصوفي وربه في العشق الخالص الذي أخذ به الحلاج، يتحول إلى حلول واتحاد مادي بين الله والسلطان في الواقع الدرامي، وهذه الرؤية – الربط بين الله والحاكم الديكتاتور – يمططها صلاح عبد الصبور في مسرحيته التالية «مسافر ليل» كما سنرى. (١٩٩)

هوامش الفصل الأول

(١) أستون وسافونا ، المسرح والعلامات ، ترجمة : سباعي السيد ، مراجعة : محسن مصيلحي، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٦ ، ص ٤٢ .

(٢) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما: ٣٨.

(٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٤٤٩ .

(٤) جوهانزائتين ، التصميم والشكل ، ترجمة وتقديم : صبري محمد عبد الغني ، مراجعة : شوقي جلال ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٦٠) ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٧١ .

(٥) كير إيلام ، مقال : العلامات في المسرح ، ترجمة : سيزا قاسم ، ضمن كتاب : مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ٢ ، ص ٩٠/٢ .

وتنقسم وظائف العلامات عند «بيرس» إلى ثلاثة أقسام : الأيقونة Icon ، والمؤشر Index (وهو العلامة التي ترتبط بموضوعها ارتباطاً سببياً أو فعلياً مثل الدخان والنار ، وتنتمي إليه المؤشرات اللغوية مثل الضمائر وأسماء الإشارة والظروف) ، والرمز Symbol (وتكون العلاقة فيه بين الدال والمدلول عرفية وغير معللة مثل الألفاظ وعلامات المرور) .

لمزيد من التفاصيل انظر الفصل الرابع الذي يحمل عنوان :

"The signs of Drama: Icon, Index, Symbol"

وذلك في كتاب :

Esslin, Martin: (1987-1995) The Field of Drama. Methuen, London, p. 43-51.

وانظر : كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣٥-٤٥ ، وقد ترجمه رفيف كريم مصطلح Index بكلمة (الشاهد) وسبوف نعتمد في الدراسة علي ترجمة سيزا قاسم (المؤشر) .

- (٦) كير إيلاّم ، سيمياء المسرح : ٣٩ .
- (٧) المرجع السابق : ٢٨ .
- (٨) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات ، دار تويقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص: ١٠٠ .
- (٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٩ .
- (١٠) كير إيلاّم ، سيمياء المسرح ٢٤٢ .
- (١١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٢) نفسه : ٢٤٣ .
- (١٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٧ .
- (١٤) إنجيل متي: ٢٨/١١-٢٩ .
- (١٥) رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ط ٢ ، ص ٢٠٠ .
- (١٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ١٧٥ .
- (١٧) محمد عبد المطلب ، تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية (٤٥) ، نوفمبر ١٩٩٥ ، ص ٥٨ .
- (١٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٢٤-٥٣٥ .
- (١٩) كير إيلاّم ، سيمياء المسرح : ٤٠ .
- (٢٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٢٢٦ ، ٢٢٧ .
- وراجع التحليل المفصل للقصيدة في كتاب «أشكال التناص الشعري - دراسة في توظيف الشخصيات التراثية» ، أحمد مجاهد ، دراسات نقدية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ١٢٩-١٣٣ .
- (٢١) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ترجمة: مي التمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤، ص: ١٥٢ .
- (٢٢) يتضح هذا من إشارة العرض الموجودة في المنظر الثالث «يدخل ثلاثة آخرون أحذب وأعرج وأبرص ، وهم من أفراد المجموعة الذين ظهروا في المشهد الأول» ، صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٢ .

(٢٣) مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، (إنجليزي - فرنسي - عربي) ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ط ٢ ، ص ١٧٢ .

ويترجم محمد عناني مصطلح Flash back بكلمة (الاسترجاع) مما يجعل الترجمة تتشابه مع ترجمته مصطلح analepsis الذي يعني (الاسترجاع ، الاستدعاء ، التذكر ، الاستحضار من الماضي) ، لهذا فضلت في هذه الدراسة استخدام الكلمة المعربة الشائعة «فلاش باك» . انظر : محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم إنجليزي عربي ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، الجيزة ، مصر ، ١٩٩٦ ، ط ١ ، ص ٢١ و ص ٢ .

(٢٤) أستون وسافونا ، المسرح والعلامات : ٢٥ .

وتجدر الإشارة إلي أن مصطلحي القصة Fabula والحبكة Sjuzet لدي الشكلايين الروس ، يرادفهما في النقد الإنجليزي مصطلح story ومصطلح plot .

(٢٥) المرجع السابق : ٤٢ .

(٢٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥١ ، ٤٥٢ .

(٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٣ .

(٢٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٢٥ .

(٢٩) المرجع السابق : ٢٩ .

(٣٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٥ .

(٣١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٦ ، ٤٥٧ .

(٣٢) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١١٩ .

(٣٣) المرجع السابق : ٢٩ ، ويترجم محمد عناني - المصطلحات الأدبية الحديثة -

مصطلح Foregrounding بالإبراز ، وقد فضلت استخدام ترجمة رؤيف كرم «التصدير» لأنها أكثر دلالة علي دفع الشيء إلي الصدارة المطلقة حتي وسط الأشياء الأخرى البارزة .

(٣٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٠ .

(٣٥) راجع الكود الفرعية المتمثلة في العلاقات القائمة بين الأجساد والديكور

والإكسسوار ، كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٠٤ .

(٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦١ ، ٤٦٢ . ولا يستقيم الوزن في

السطر الشعري السادس من الصفحة - بحر الرجز - إلا بقول الشاعر «أسطيع»

بدلاً من «أستطيع» ، لكن تكرار الأمر في أكثر من موضع في هذه المسرحية وغيرها مع ذات الفعل ، جعلنا نشك في أن الشاعر يحرص على سلامة الفعل / اللغة أكثر من حرصه على سلامة الإيقاع الذي كان يعتمد الخروج عليه أحياناً من أجل المعنى . ولهذا اخترت أن أثبت النص المطبوع - وبخاصة بعد مقارنته في أكثر من طبعة - في المتن ، على أن أنون الملاحظات العرضية في الهامش .

(٣٧) معنى مصطلح التناص *intertextuality* هو العلاقة بين نصين أو أكثر ، وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص *intertext* أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصدائها .

ولزيد من التفصيل راجع :

- جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ط ١ .

- جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ط ١ .

- محمد مفتاح ، استراتيجيات التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ط ١ .

(٣٨) راجع تذييل الشاعر لنص المسرحية ، الأعمال الكاملة : ٦٠٨ .

(٣٩) جون كوهين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص: ٩٦ .

(٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

(٤١) ميويك، د. س. المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي ، ج: ١٣ ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص: ٨١ .

(٤٢) أستون وسافونا ، المسرح والعلامات : ٢٥ .

(٤٣) المصري حنورة ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ط ١ ، ص: ١٠٥ .

(٤٤) حسن سعد ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ط ١ ، ص: ٩٧ .

(٤٥) أحمد صادق سعد ، (وآخرون) ، ندوة الإنتلجنسيا العربية ، عمان، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص: ٤٢٦ .

- (٤٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٧ ، ٤٦٨ .
- (٤٧) المصري حنورة ، الأسس النفسية للإبداع : ١٢٠ .
- (٤٨) فرنسيس فرجسون ، فكرة المسرح ، ترجمة وتعليق : جلال العشري ، مراجعة وتصدير : دريني خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة (بغداد) ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٢٥٦ .
- (٤٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٥ .
- (٥٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٥١) المرجع السابق : ٤٧٨ ، ٤٧٩ .
- (٥٢) المرجع السابق : ٤٨٦ ، ٤٨٧ .
- (٥٣) المرجع السابق : ٤٨٧ ، ٤٨٨ .
- (٥٤) إمبرتو إيكو ، التأويل والتأويل المفرط ، ترجمة : ناصر الحلواني ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة ١٦ ، القاهرة ، أغسطس ١٩٩٦ ، ط ١ ، ص : ٧٨ .
- (٥٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٨٨ ، ٤٨٩ .
- (٥٦) إليوت ت . س . ، في الشعر والشعراء ، ترجمة : محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والنشر ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص : ٩٧ .
- (٥٧) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢٧ .
- (٥٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ٢٦ .
- (٥٩) المرجع السابق : ٢٧ .
- (٦٠) آن أوبر سفيلد ، مدرسة المتفرج ، قراءة المسرح (٢) ، ترجمة : حمادة إبراهيم ، سهير الجمل ، نورا أمين ، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون ، مراجعة : حمادة إبراهيم ، ١٩٩٦ ، ص : ١٤ .
- (٦١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٧١ .
- (٦٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٧٦ .
- (٦٣) أوستن ، نظرية أفعال الكلام العامة ، ترجمة : عبد القادر قنيني ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص : ١٤١ .
- (٦٤) لمزيد من التفصيل انظر المرجع السابق .
- (٦٥) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٤٢ .
- (٦٦) ألكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة : سعدية غنيم ، مراجعة :

- محمد فتحي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص : ٧٨ .
- (٦٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٧٦ .
- (٦٨) كير إيلايم ، سيمياء المسرح والدراما : ٢١٦ .
- (٦٩) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٧٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٧٦ ، ٤٧٧ .
- (٧١) طرح هذا الرأي ابن خلكان في كتابه وفيات الأعيان، ويرى سعيد عبد الفتاح أنه رأي يحتاج إلى دراسة خاصة يعوقها حرق كتب الحلاج. انظر: سعيد عبد الفتاح، قصة الحلاج وما جري له مع أهل بغداد- دراسة وتحقيق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر (٣)، القاهرة، مارس ١٩٩٦، ص: ٢١ .
- (٧٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٨٠ ، ٤٨١ .
- (٧٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٤-٤٩٦ .
- (٧٤) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، سلسلة دراسات نقدية (٣) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص : ٧٥ .
- (٧٥) إيكو ، التأويل والتأويل المفرط : ١٠٦ .
- (٧٦) المصري حنورة ، الأسس النفسية : ١٠٨ .
- (٧٧) إيكو ، التأويل والتأويل المفرط : ١١٨ .
- (٧٨) يعرف «ستانلي فيش» القارئ المطلع بأنه : ١- المتحدث المتمكن من اللغة التي بني النص منها . ٢- من يملك زمام المعرفة الدلالية اللازمة لفهم النص بما في ذلك المعرفة بالمجموعات المعجمية واحتمالات التلازم اللفظي والتراكيب الاصطلاحية . ٣- من يتمتع بالمقدرة الأدبية ولديه من الخبرة ما يكفي لاستيعاب خصائص اللغة التي يتسم بها كل عمل أدبي ، من أدق وسائله مثل التعبيرات المجازية وما إليها ، إلى الأنواع الأدبية برمتها. انظر : محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة: ٨٦.
- (٧٩) كاريو هانت ، قاموس الشيوعية ، ترجمة : عمر الإسكندري ، دار الكتاب المصري، القاهرة ، د.ت، ص : ٣٦ .
- (٨٠) لا يستقيم الوزن في هذا السطر الشعري- بحر الوافر- إلا بقول الشاعر «يسطيع» بدلاً من «يستطيع» .
- (٨١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٣ ، ٤٩٤ .

- (٨٢) المرجع السابق : ٥٠٦ ، ٥٠٧ .
- (٨٣) كاريو هانت ، قاموس الشيوعية : ١٣٠ .
- (٨٤) المرجع السابق : ١٧ .
- (٨٥) نفسه : ١٨ .
- (٨٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٧ ، ٤٩٨ .
- (٨٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٨ ، ٤٩٩ .
- (٨٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٩ - ٥١١ .
- (٨٩) التأويل Hermeneutics ، منهج لتفسير النص أو العرض ، وهذا التفسير يقترح «معني» يأخذ في حسبانته موقف المفسر - المتلقي - من الإفصاح عن رأيه وتقييم العمل الفني : باترس باقيز ، لغات خشبة المسرح : ١٠١ .
- (٩٠) إيكو ، التأويل والتأويل المفرط : ٦٧ .
- (٩١) كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما : ١٨ .
- (٩٢) الإكسسوار accessories : الأدوات والأمتعة المسرحية .
- (٩٣) إمبرتو إيكو ، مقال : سيميائية العرض المسرحي "Semiotics of theatrical performance" المنشور في مجلة "Drama Review" الأمريكية عدد (٧٣) عام ١٩٧٧ ، والاعتماد علي ترجمة " رثيف كرم للمقال ، مجلة الفكر العربي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، العدد (٥٥) ، السنة العاشرة ، يناير - فبراير ١٩٨٩ ، ص : ٢١١ .
- (٩٤) سعد الدين إبراهيم ، المفكر والأمير ، دراسة في تجسير الفجوة بين صانعي القرار والمفكرين في الوطن العربي ، ضمن ندوة الإنتلجنسيا العربية ، أحمد صادق سعد وآخرون ، ص : ٥٤٤ .
- (٩٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠١ ، ٥٠٢ .
- (٩٦) لويس سي . دي . ، الصورة الشعرية ، ترجمة : أحمد نصيف وآخرين ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ط ١ ، ص : ٢١ .
- (٩٧) المرجع السابق : ٩٤ .
- (٩٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٤ .
- (٩٩) جون كوهين ، بناء لغة الشعر : ٤٥ .
- (١٠٠) بوريس إيخنياوم (وآخرون) ، نصوص الشكلايين الروس ، ترجمة : إبراهيم

- الخطيب ، الناشران : الشركة المغربية للناشرين المتحددين ومؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ط ١ ، ص : ٢٨ .
- (١٠١) جيمس ب. كارس ، الموت والوجود ، دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي والعالمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٢٩) ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص : ٩٧ .
- (١٠٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٠٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٤ .
- (١٠٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٥ . ولا يستقيم الوزن في السطر الشعري الثالث من الصفحة - بحر الوافر - إلا بحذف « لا » .
- (١٠٥) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي : ٧٥-٧٦ .
- (١٠٦) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٤٥ ، ٢٤٦ .
- (١٠٧) المرجع السابق : ٢٤٩ .
- (١٠٨) نفسه : ٢٤٦ .
- (١٠٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٥ .
- (١١٠) المرجع السابق : ٥٠٥ ، ٥٠٦ .
- (١١١) نفسه : ٥٠٦ .
- (١١٢) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
- (١١٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٦ ، ٥٠٧ .
- (١١٤) المرجع السابق : ٥٠٧ .
- (١١٥) جيمس ب. كارس ، الموت والوجود : ٩١ .
- (١١٦) المرجع السابق : ٩٠ .
- (١١٧) سعيد الوكيل ، مقال : الحلاج .. جدل التضحية والعشق ، مجلة سطور ، العدد (٢٧) ، القاهرة ، فبراير ١٩٩٩ ، ص : ٢٤ .
- (١١٨) أحمد العشيري ، البطل في مسرح الستينيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ط ١ ، ص : ١٧٦ .
- (١١٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٣٦ .
- (١٢٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٢ .
- (١٢١) «طوبى للودعاء لأنهم يرثون الأرض» ، إنجيل متي ، الإصحاح الخامس ، آية : ٥ .

- (١٢٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٧ .
- (١٢٣) كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما : ٢٣٢ .
- (١٢٤) المرجع السابق : ٢٣٣ .
- (١٢٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٢٤ ، ٥٣٥ .
- (١٢٦) كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما : ١٣٠ .
- (١٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٢٨ .
- (١٢٨) كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما : ٤٩ .
- (١٢٩) Eco, Umberto : (1976-1979) A theory of semiotics. Bloomington, Indiana University Press (London: A Midland book). p. 224-225.
- (١٣٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٢٨ ، ٥٣٩ .
- (١٣١) يقدم محمد عناني لمصطلح Metalangue ثلاث ترجمات : (لغة تصف لغة - لغة وراء لغة - ميتالغة) وقد فضلت استخدام الكلمة الأخيرة «ميتالغة» في هذه الدراسة نظراً لكونها كلمة واحدة سهلة وغير معقدة وقريبة من مصطلحات أخرى معربة مثل الميتافيزيقا ، وذلك بدلاً من ترجمة رثيف كرم للمصطلح «اللغة الماورائية».
- (١٣٢) كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما : ٢٣٨ .
- (١٣٣) المرجع السابق : ٢٤٠ ، ٢٤١ .
- (١٣٤) كير إيلام ، سيميائية المسرح والدراما : ٢٤٠ .
- (١٣٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٢٩ .
- (١٣٦) هشام شرابي ، مقدمات دراسة المجتمع العربي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٩١ ، ط ٤ ، ص : ١٠١ .
- (١٣٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٤٠ .
- (١٣٨) المرجع السابق : ٥٤٠-٥٤٢ .
- (١٣٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٤٤ ، ٥٤٥ .
- (١٤٠) لويس سي - دي ، الصورة الشعرية : ٦٦ .
- (١٤١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٤٥ ، ٥٤٦ .
- (١٤٢) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات : ٩٥ .
- (١٤٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٤٦ ، ٥٤٧ .

- (١٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٦١ .
- (١٤٥) المرجع السابق : ٥٥٠ .
- (١٤٦) نفسه : ٥٥٠ .
- (١٤٧) نفسه : ٥٥٠ ، ٥٥١ .
- (١٤٨) أحمد العشري ، البطل : ١٦٩ .
- (١٤٩) أحمد صادق سعد ، ندوة الإنتلجنسيا العربية : ٤٢٦ .
- (١٥٠) هشام شرابي ، مقدمات : ١٠٢ .
- (١٥١) انظر: أن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح ، الفقرة الخاصة بـ «النص ، الفضاء والمجتمع» ، ص : ١٩٠-١٩١ .
- (١٥٢) أن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٩٠ .
- (١٥٣) المرجع السابق : ٢٤٢ .
- (١٥٤) جوناثان كالر ، مقال: «أساس البنيوية اللغوي» ، ترجمة : محمد عطوة ، مجلة الفكر العربي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، العدد (٥٥) ، السنة العاشرة ، يناير - فبراير ١٩٨٩ ، ص : ١١١ .
- (١٥٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٥٣ .
- (١٥٦) أستون وسافونا ، المسرح والعلامات : ٦٣ .
- (١٥٧) أن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٥٧ .
- (١٥٨) فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم : أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٩ ، ط ١ ، ص : ١٥٧-١٦٣ .
- (١٥٩) راجع تطبيق أستون وسافونا لهذا النموذج علي «هيدا جابلر» ص : ٥٩ ، ٦٠ . وتطبيق أن أوبرسفيلد له علي «فيدرا» ص : ٦١-٦٣ . وذلك في كتاب العلامات والمسرح ، أستون وسافونا (سابق) .
- (١٦٠) الأصل في ترجمة رثيف كرم «يعين سوريو ستة فعالين سماهم بالتوابع» ، حيث يترجم كلمة (actants) بكلمة فعالين ، والأفضل ترجمتها بكلمة (العناصر الفاعلة) .
- كما أن عبارة «سماهم بالتوابع» ، قد وردت في النص الإنجليزي بين قوسين علي النحو الآتي : (his term is functions) ، والأفضل أن تكون ترجمتها: (والمصطلح الذي استخدمه هو مصطلح وظائف)، انظر :

Elam, Keir: (1980-1994) The Semiotics of Theatre and drama. Routledge,

London and New York, p. 127.

- (١٦١) كير إيلام ، سيميائ المسرح والدراما : ١٩٥ .
(١٦٢) يتحتم علينا هنا الرجوع للأصل الإنجليزي مرة أخرى ، حيث قام عامل الطباعة في النص المترجم بقلب الفيلم الخاص برموز نموذج سوريو علي سبيل الخطأ ، فجاءت غير مطابقة لما وضعه المؤلف ، وقد اعتمدت علي الرموز الصحيحة المثبتة في النص الإنجليزي ، انظر :

Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama, p. 127-128.

- (١٦٣) كير إيلام ، سيميائ المسرح والدراما : ١٩٦ .
(١٦٤) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ١٤٢ .
(١٦٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٥٤ .
(١٦٦) المرجع السابق : ٥٥٥ ، ٥٥٦ .
(١٦٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٩ ، ٦٠٠ .
(١٦٨) المرجع السابق : ٥٥٦ ، ٥٥٧ .
(١٦٩) بوريس إخنباوم ، نصوص الشكلايين الروس : ٤١ .
(١٧٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٨ ، ٥٩٩ .
(١٧١) كير إيلام ، سيميائ المسرح : ٢٧ .
(١٧٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٢ .
(١٧٣) كير إيلام ، سيميائ المسرح : ٢٦ .
(١٧٤) كير إيلام ، سيميائ المسرح والدراما : ١٩٦ .
(١٧٥) لا يستقيم الوزن في هذا السطر الشعري - بحر الوافر - إلا بقول الشاعر «يسطيع» بدلاً من «يستطيع» .
(١٧٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٣ ، ٤٩٤ .
(١٧٧) المرجع السابق : ٥٠٦ ، ٥٠٧ .
(١٧٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٣ ، ٤٥٤ .
(١٧٩) الماهية المستقلة بوجودها تكون جوهرًا وتستحق اسم الموجود مثل الإنسان ، أما الماهية الموجودة عرضًا فيكون الأولي تسميتها شيئًا . انظر : مراد وهبة ، المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ط ٢ ، ص : ٢٣٥ .
(١٨٠) راجع : أستون وسافونا ، المسرح والعلامات : ١٩٨ .

Barthes, Roland: (1990) Image, Music, Text. Fontana Press (١٨١)
London. Sixth impression , p. 69.

- (١٨٢) كير إيلا م ، سيمياء المسرح والدراما : ١٠٣ .
- (١٨٣) جيمس روس - إيفانز ، المسرح التجريبي ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ط ١ ، ص : ٤٢ .
- (١٨٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٩-٦٠٠ .
- (١٨٥) المونتاج هو طريقة تركيب الفيلم السينمائي التي تستخدم الربط والقطع .
والمونتاج الحقيقي - علي حد تعبير أيزنشتين - هو طريقة بناء الفيلم التي تجعل لترتيب اللقطات أهمية توازي مضمونها ما لم تكن أهم منها .
- انظر : ألبرت فولتون ، السينما آلة وفن ، ترجمة : صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، مراجعة وتقديم : عبد الحليم البشلاوي ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ط ١ ، الفصل الخاص بالمونتاج ، ص : ٢٠٩-٢٣١ .
- (١٨٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٤ .
- (١٨٧) المرجع السابق : ٦٠١ .
- (١٨٨) نفسه : ٤٥١ ، ٤٥٢ .
- (١٨٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٧٥ ، ٥٧٦ .
- (١٩٠) المرجع السابق : ٥٩٨ ، ٥٩٩ .
- (١٩١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٢ ، ولا يستقيم الوزن في السطر الشعري الأول من المقطع - بحر الرجز - إلا بقول الشاعر «أسطيع» بدلاً من «أسطيع» .
- (١٩٢) المرجع السابق : ٥٩٨ .
- (١٩٣) نفسه : ٥٩٥ ، ٥٩٦ .
- (١٩٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٩-٦٠١ .
- (١٩٥) هشام شرابي ، مقدمات : ١٠٣ .
- (١٩٦) أحمد صادق سعد ، ندوة الإنتاج النسي العربية : ٥٤٤ .
- (١٩٧) المصري حنورة ، الأسس النفسية : ١١١ .
- (١٩٨) كير إيلا م ، سيمياء المسرح والدراما : ١٥١ .
- (١٩٩) تجدر الإشارة إلى أن عبد الرحمن بن زيدان قد تعرض لمسرحية الطبيب

الصديقي «أبو حيان التوحيدي» التي تناقش علاقة المثقف بالسلطة عبر توظيف شخصيته ، حيث تمحورت المسرحية علي حدث خاص هو محاكمة أبي حيان لتشبهه بمناصرة المظلومين ، بواسطة قضاة يقدمون تأويلًا رديئًا لأعماله ، ويقومون بمحاكاة ساخرة للعدالة . وذلك دون إشارة إلي مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» علي الرغم من التشابه القوي بينهما .

انظر : عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سلسلة الدراسات النقدية (٧)، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٣٩٧-٤٠٢ .

الفصل الثانى

الراوى يصنع مسرحا فى « مسافر ليل »

إذا كان للسيميائى أهمية خاصة فى المسرح تتعلق بالمثل وصفاته المادية ، وذلك لأنه على حد تعبير قلتروسكى «الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات»^(١)، فربما كان مدهشا للقارئ عند قراءته لإشارة العرض الافتتاحية فى مسرحية «مسافر ليل» أن صلاح عبد الصبور يحرص على تعطيل سمية أبطاله الممثلين ، حيث يقول فى تحديد سيميائى الراوى : «وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة ، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية»^(٢) ، ويقول فى تحديد سيميائى الراكب: «نموذج للإنسان بلا أبعاد ، الإنسان الذى لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية ، فنقول إنه بدين أو نحيف ، طويل أو ربعة ، أشقر أو أسمر ، وكل هذه الأوصاف سواء»^(٣) ، ويقول فى تحديد سيميائى عامل التذاكر: «رجل مستدير الوجه والجسم ، عليه

سيماء البراءة التي تثير الشبهة».(٤)

والواقع أن تعطيل سمية الشكل هو في حقيقته سمية أعمق تهدف إلى إحالة المشاهد لنموذج إنساني عام وليس إلى شخصية فردية محددة، فالقارئ لمسرح العبث «نادرا ما يجد فيه شخصيات متفردة محددة الملامح في إطار سياق اجتماعي تاريخي محدد. فشخصيات هذا المسرح تقترب إلى حد كبير من النمط الإنساني الذي كان يقوم بدور البطولة في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى وكان يسمى ببساطة الإنسان أو everyman أى رمز جميع البشر».(٥)

وتجدر الإشارة إلى أن اتخاذ هذه السمية / النمذجة أساسا للعمل المسرحي «يعنى درجة من التجريد ، تماما مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها نمودجا يواجه نمودجا آخر، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض» (٦) ، ويمكننا أن نضيف إلى الفكاهة والنكتة أيضا بعض نماذج الأمثال الشعبية، حيث يمكن أن يعد هذا النص مسرحية عبثية للمثل الشعبي «يا فرعون مين فرعنك .. قال ما لقتش حد يردني» (٧)، كما سيظهر من التحليل ..

وتجدر الإشارة إلى أن اختيار صلاح عبد الصبور للمكان غير المجيد أيضا «عربة قطار تندفع في طريقها» يدعم حرصه

على التجريد المطلق والنمذجة العامة وعدم التعيين .
وإذا كان صلاح عبد الصبور يقول في تعليقه على هذه المسرحية: إنه «لو كان له أن يخرجها لقدمها في إطار الفارس» Farce^(٨) ، فإن اختياره للعربية المتحركة لتكون مكانا لأحداث المسرحية يعد اختيارا سيميولوجيا دالا وموفقا، حيث يرى «مايكل إسكاروف» في حديثه عن الفضاء الكوميدي أن «الخداع الحركي مثل الحركة تماما يفيد فن الفارس إفادة كبيرة والذي يتوقف تأثيره على الإيقاع السريع لخشبة المسرح ، فوجود عربية على خشبة المسرح - حتى وإن لم تتحرك - يعطي ويفتح الآفاق للتوقع والتخيل ، ومن الممكن استغلال ذلك من أجل إحداث تأثير كوميدي»^(٩).

إن صلاح عبد الصبور قد مارس لعبة التجريد على مستوى الزمن أيضا حيث تعتمد عدم الإشارة إليه ، «فمن الممكن ألا تظهر الإشارات التاريخية قط . ويشير غيابها إلى الدرجة صفر من التاريخية إلى إطار زمني مجرد ، لكننا عندئذ نرجع للحظة الحاضرة ، إلى هنا - الآن في كل عرض ، فغياب المرجع التاريخي الماضي يعنى الحاضر»^(١٠).

وإذا اتجهنا إلى الحاضر/العرض فسنجد أن هناك «عدداً كبيراً من الأحداث في فسحة قصيرة من الوقت المعروض، وهذا

قد يعطى (انطباعاً) لزمن بالغ الطول أو على العكس من ذلك بعجالة الزمن. حيث يجب أن تكون هناك عناصر أخرى لإضفاء الإيقاع على الزمن».(١١)

وتتمثل العناصر الأخرى التي تمنحنا الإحساس بعجالة الزمن هنا في الإيقاع السريع لعربة القطار التي تدور الأحداث داخلها وهي تندفع في طريقها .

ونعود إلى المثل الشعبي لنلاحظ أن نموذج الفرعون في هذه المسرحية يتجلى في شخصية «عامل التذاكر» الذي يتبدى في صور متعددة متوالية تكرر كلها للدكتاتورية والظلم ، وهي على التوالي :

- ١- الإسكندر (ص: ٦٢٢-٦٣٠) .
- ٢- زهوان - ذو السترة الواحدة - (ص: ٦٣١-٦٤٠) .
- ٣- سلطان - ثلاثى السترة - (ص: ٦٤٠-٦٥٢) .
- ٤- علوان بن زهوان بن سلطان - والى القانون - (ص: ٦٥٣-٦٥٦) .
- ٥- عشرى السترة (ص: ٦٥٦-٦٧٨) .
- ٦- الإسكندر مرة أخرى (ص: ٦٧٨) .

فى حين يتجلى النموذج السلبي المقابل فى شخصية الراكب الذى يدخل فى سلسلة من التنازلات تكرر تحولات عامل

التذاكر فى الاتجاه الأكثر قسوة وبشاعة . وربما جاز لنا أن نضم إلى جوار شخصية الراكب الراوى والجمهور أيضا كما سيظهر فى نهاية العرض ، «فالمتفرج فى مسرح اللا معقول Absurd يواجه بحركات يعوزها التعليل وبشخصيات فى قلب مستمر ، وبأحداث لا يفهم كنهها . وما من شىء يحدث بعد ذلك . وعلى ذلك فإن الترقب فى مسرح اللا معقول ينحصر فى انتظار الاكتمال التدريجى للصورة الشعرية، وعندما تتجمع خيوط هذه الصورة، وذلك عند إسدال الستار النهائى، يمكن للمتفرج أن يبدأ فى سبر أغوار العمل الذى قدم له» . (١٢)

وإذا كان كتاب الطليعة avant-garde (١٣) «يبدأون مسرحياتهم عادة بموقف غير واقعى، ويستحسنون أن يكون مستحيلاً ثم يعمدون إلى تنميته وتطويره على نحو يزيد استحالة ولا معقوليته» (١٤) ؛ فإن صلاح عبد الصبور يصنع الشىء نفسه فى مسرحيته حيث يبدأها بعودة الإسكندر إلى الحياة ، والذى يصدر دخوله إلى خشبة المسرح من خلال استخدام الإضاءة ، حيث تؤدي تغيرات الإضاءة المفاجئة إلى الشلل المؤقت لعلامات العرض كافة من أجل إبراز عنصر معين، كما نلاحظ فى هذه اللقطة المسرحية:

الراكب : الإسكندر .. تك .. تك .. تك

الإسكندر .. تك .. تك .. تك

«يرتفع صوته كأنه يستجيد نغمًا ، وتلمع فى ركن العربية
المواجهة للراوى ، دائرة ضوء، يظهر فيها عامل التذاكر بثيابه
التقليدية الصفراء»

عامل التذاكر : من يصرخ باسمى ؟ من يدعونى ؟

من أزعج نومى فى زاوية العربية ؟

أنت ؟ (١٥)

لاحظ دقة وصف صلاح عبد الصبور لإشارة العرض (تلمع
دائرة ضوء يظهر فيها عامل التذاكر) حيث يسبق ظهور دائرة
الضوء اللامعة ظهور الممثل على خشبة العرض حتى يدخل عامل
التذاكر / الإسكندر إلى المسرح وكأنه موضوع لوحة ملكية
تتألق فى برواز من وهج ذهبى ، مما يدفعه إلى الصدارة فى
مقابل كل علامات العرض الأخرى المشاركة معه فى ذات
المشهد، فالضوء المركز هو «أفضل شكل تأشير تكنولوجى
مباشر يملكه المسرح». (١٦)

وتجدر الإشارة إلى أن دائرة الضوء هنا تتراجع عن دورها
الأساسى بوصفها علامة مستقلة لصالح إبراز العلامة المهيمنة/
الشخصية القابعة داخلها، إنها تكتفى فى هذا النسق بوظيفة
تابع العلامة التأشيرى، والمؤشر - وفقاً لتعريف بيرس - هو

«علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقاً»^(١٧)، وعند هذا المستوى من التوظيف السيميولوجى للضوء يكون للمؤشرات المسرحية «دور كبير فى تركيز الانتباه ، وبالتالي فإنها تقترب كثيراً من حيل التصدير البينة ، أى أنها تشير إلى الموضوع المطلوب التنبيه له»^(١٨). وتتمثل فنية صلاح عبد الصبور فى أنه لم يكتف بهذا التأشير الضوئى الشاهدى فى إبراز تصدر عامل التذاكر لحظة دخوله إلى ساحة العرض ، بل إنه قد وضع هذه الآلية التصديرية البينة التى تضع الموضوع بين مزدوجين ذاتها بين مزدوجين آخرين من آليات التصدير ، واحدة تسبقها والأخرى تعقبها .

أما الآلية التى تسبق التصدير الضوئى فهى استخدام الإيقاع المصاحب لدخول عامل التذاكر ، فالمسرح «من بين شتى الفنون هو الذى يستوعب التجربة الإنسانية كاملة ، وهو الموضوع الخاص الذى يسمح (للصوت والضوء) بأن يأخذا مكانهما ، ويسمح فى الوقت نفسه بأن يعملأ جنباً إلى جنب مع الأجساد البشرية والأشياء المصنعة والموسيقى والتعبير الأدبى»^(١٩)، حيث يتمثل الإيقاع فى إشارة العرض إلى ترنيمة الراكب المصدرة لدخول الشخصية «يرتفع صوته كأنه يستجيد

نغمًا» . وإذا التفتنا الى الكلمات التى تحتوى عليها هذه الترنيمة
المصدرة إيقاعيًا :

الإسكندر .. تك .. تك .. تك

الإسكندر .. تك .. تك .. تك

فسنكتشف أن دلالتها تعمق تصدر عامل التذاكر من خلال
التراسل بين شخصيتى البطل الدرامى المجهول والحاكم
التاريخى المشهور «الإسكندر» ، حيث تشى للمشاهد بوجود
عوامل مشتركة بين الشخصيتين منذ بداية العرض ، وتمهد
ذهنه لتقبل فكرة سرمدية طغيان الحاكم إذا لم يجد من يوقفه ،
(جوهر الفكرة / المثل التى يمثّلها النص) .

أما الآلية التى تعقب التصدير الضوئى فتتمثل فى التصدير
اللغوى المتحقق فى الخروج باللغة عن جدليتها الاستفهامية
سؤال / جواب إلى خط أفقى بلاغى ممتد ، متصاعد دلاليًا
للأسئلة المتتالية المتوالية ، كما يتضح من هذا التخطيط :

من يصرخ باسمى ؟ .. (س ١) (سؤال)

من يدعونى ؟ .. (س ٢) (سؤال تال لسؤال)

من أزعج نومى فى زاوية العربة ؟ (س ٣) (سؤال / اتهام)

أنت ؟ (س ٤) سؤال / تحديد متهم

وإذا كانت اللغة «هى العنصر الأساسى فى الربط بين الأدب

والحياة باعتبارها النظام الثقافى الاجتماعى الأشد قرباً من مادة الأدب» (٢٠) ؛ فإن المشهد الآن أقرب ما يكون إلى راعى بقر موتور - ولم لا وعامل التذاكر نفسه سوف يرتدى بعد لحظات نجمة مأمور أمريكى - دفع الباب بقدمه واقتحم ساحة العرض فى عنف بالغ مطلقاً رصاصه / أسئلته واتهاماته فى كل اتجاه ، وقد تضافرت آليات التصدير الثلاث فى جعل كل علامات العرض الأخرى تنبطح أرضاً تفادياً للرصاص أو إبرازاً له ولطلقه فى حقيقة الأمر .

كما أعتقد أن ذات التأثير الرهبة / الاستسلام قد تدرج أيضاً من خشبة العرض إلى جمهور المتفرجين ، إذ أتشكك كثيراً فى شجاعتهم على مجابهة ظهور هذا الديكتاتور المكتسح ولو بالتصفيق الحاد . وبهذا يكون صلاح عبد الصبور قد وضع البطل / عامل التذاكر فى الخانة التى يريد لها منذ لحظة دخوله ؛ (الديكتاتور المرعب الظالم) ، كما وضع أيضاً الراكب والراوى فى الخانة التى يريد لها منذ بداية العرض (الخوف والاستسلام) والتى ستؤدى فى نهاية العرض إلى قتل الراكب ومساعدة الراوى لعامل التذاكر فى حمل جثته .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه إذا تجاسر الجمهور على التصفيق للممثل البطل لحظة دخوله إلى ساحة العرض ، فجدير

به فى هذه الحالة ألا يرد التحية حتى لا يكسر قوة الدخول الفنية أو يفرط فى دلالاته العدائية القاهرة التى ستسحب على الجمهور أيضاً فى نهاية العرض، وبخاصة أن هذا النمط من المسرح الطليعى الذى يحرص على كسر الإيهام من خلال التغريب Alienation^(٢١) وتكثيف آليات التصدير، لا يجب أن يستجيب للتقاليد الكلاسيكية فى علاقة التوقيير الرسمية الشكلية بين المسرح والصالة التى تعمق الفجوة بينهما ، بل عليه أن يرسخ تقاليدته التى تهدف إلى الالتحام وإشراك الجمهور فى الحدث / الفعل بالتفكير الذهنى المتيقظ والمنبه سيميولوجيا فى كل لحظة .

إن ما يراه الراكب أمام عينيه فى الواقع / السياق الدرامى (ديوان قطار - عامل تذاكر) يدفعه إلى تكذيب ما يسمعه من ادعاء عامل التذاكر بأنه الإسكندر ، لهذا فهو يظن أنه قد استطرد فى أحلام اليقظة ، فيعود مرة أخرى إلى الاستفهام المندهش المستنكر الذى لا يخفى الخوف عن طريق الاعتذار المقدم قبل السؤال .

الراكب : معذرة .. من أنت ؟

إن الرد يأتية قاطعاً بالإيجاب المدعم بأقوى أدوات التأشير اللغوى فى المسرح (هنا والآن) ، بل مشفوعاً بالأدلة التاريخية

الثلاثية التي تحمل في طياتها معنى التهديد الصريح .

عامل التذاكر : أنا الإسكندر

في صغرى روضت المهر الجامح

في ميعة عمرى روضت أرسطاليس

حين بلغت شبابى روضت العالم (٢٢)

إن الراكب لا يزال غير مصدق لإمكان عودة الماضي إلى الحياة ، لذلك فهو مندهش من جهة ، ومتشكك من جهة ثانية ، وخائف من هذا الرصيد التاريخي من الطغيان من جهة ثالثة ، ولهذا استخدم صلاح عبد الصبور «الراوى» ليصدر لنا بالقول هذا الشعور الذى يجهد الممثل نفسه فى تجسيده بالإيماء حيث يتحول فعل التمثيل فى هذا السياق إلى إبانة صريحة (أقدم وأقوى أشكال الدل المسرحى من وجهة نظر إيكو). (٢٣)

الراوى : الراكب تسرى الدهشة فى فكيه وعينييه

وجه مرسوم فى إعلان بل هو خائف

للإنصاف ، قليلاً

وهو يقول لنفسه (٢٤)

إن العبارة الأخيرة «وهو يقول لنفسه» تمثل تصديراً سيميائياً قولياً يلفت المشاهد إلى ما سوف يقوله الراكب، حيث إنه المقصود الوحيد به ، أو المستهدف الوحيد من الرسالة

القادمة التي تمثل همسة مسرحية توجه مباشرة إلى الجمهور
وليس إلى الممثلين :

الراكب : هذا البرميل الأسمر في الكيس الكاكي .. ؟
الإسكندر .. لا .. لا

.....

مرحى يا إسكندر ، هل أكثر من الشرب ؟ (٢٥)

فإذا كان خط السير الرئيسى للرسالة اللغوية في الحوار
المسرحى هو [(ممثل - ممثل) جمهور] فإنه يمكننا أن نرصد
مساراً فرعياً هو [ممثل جمهور] وذلك بصورة فرعية في حالتى
المونولوج والهمسة المسرحية ، وبصورة رئيسية فى حالة وجود
راوى ضمن شخصيات العرض . ووفقاً لهذا المسار
السيمىولوجى للرسالة اللغوية فى المسرح يمكننا أن نعد وجود
راوى فى هذا العرض فى حد ذاته من أهم عوامل التصدير
المسرحى المتبلور فى التأطير والتغريب وفقاً لخط سير رسالته
اللغوية المباشر مع الجمهور الذى يؤهله للقيام بهذا الدور .

فاختلاف المسار الإعلامى لرسالة الراوى هو الذى يؤسس
اختلاف وظيفتها العلامية . هذا ما كان يشعر به صلاح عبد
الصبور عند إشارته إلى أهمية الراوى ، وإن لم يستطع تقنيته ،
وليس هذا دوره على كل حال . (٢٦)

وسوف أختتم تحليل هذه المسرحية بجدول يرصد الوظائف السيميولوجية للراوى بها نظراً لثرائها واعتماد المسرحة عليها بشكل أساسى .

وتجدر الإشارة إلى أن انفراد الممثل ليعقب على ما يدور يعد تأطيراً أيضاً (٢٧) ، فهو «فعل تنويه بين بالتمثيل كحدث ينمو» (٢٨) ، وبهذا تمثل همسة الراكب تصديراً مُصدراً يُصدر فعل عامل التذاكر / الإسكندر ، مما يتسق دلالياً مع رغبة صلاح عبد الصبور فى دفعه إلى قمة التراتب الهرمى لمحتويات العرض تعبيراً عن طغيانه الجامح .

عامل التذاكر : لا تعرف قدرى يا جاهل

قسماً ، سأروضك كما روضت المهر الجامح

الـراوى : تمتد يد الإسكندر فى الجيب الأيمن

يستخرج سوطاً ملفوفاً

تمتد يد الإسكندر فى الجيب الأيسر

يستخرج خنجر

تمتد يد الإسكندر فى ثنية سرواله

يستخرج غداره

تمتد يد الإسكندر فى حلقه

يستخرج أنبوية سم

تمتد يد الإسكندر فى جيب خلفى يخرج حبلاً
يتحسسه خجلاً ، ويقول (٢٩)

إن الراوى يصدر فعل التمثيل ويحوّله إلى إبانة مرة أخرى
حيث يستخرج العامل خمس أدوات للقتل من خمسة مواضع
مختلفة، وكأن الموت يقبع فى كل جزء منه أو كأنه قائد عسكرى
يسير فى كوكبة من حراسه ، حيث إنه «قد لا يكون هناك فارق
قط فى المسرح بين حارس يحمل سلاحه وبين وجود الأسلحة
ذاتها دليلاً على القوة والعنف» . (٣٠)

كما أن الراوى يكرر اسم الإسكندر خمس مرات متوالية
ترسخ قناعه على وجه عامل التذاكر، وتحمل المتلقى على
الارتداد إلى ذاكرته للبحث عن ملامح الإسكندر التاريخى عليها
تفيدة فى فهم ما يحدث . لكن صلاح عبد الصبور لا يترك
القارئ يقلب فى ذاكرته بل يسارع فى الفقرة التالية بتقديم
وحدات الإعلام الدرامى المنتقاة عن إسكندره ، وتجدر الإشارة
إلى أن الفقرة مصدرة لفظياً من الراوى لضمان جذب انتباه
المشاهد إليها (يُخْرِجُ حَبْلاً ، يتحسسه خَجْلاً ، ويقول) :

عامل التذاكر : عفواً ، هذا مات به أغلى أصحابى

أعطيت صديقى الحبل ليلعب به

فأساء استعماله

هل تدرى ؟

كلماتى فى منعاه صارت من مذكور التاريخ
الأدبى

لم أكتبها لكنى شاهدت وزيرى يكتبها
وصرفت له خبراً ونبیذاً ، حتى أنها
حتى علمنى أن ألقیها إلقاء مأساوياً ،
يخضع لأصول النحو

فأنا أخطئ يوماً فى الفاعل والمفعول
كان وزيرى طماعاً ، إذ طالبنى بولايه
ثمناً لدخول التاريخ ككاتب

فوهبت وزيرى الأرض بأكملها كى يرقد
فيها (٣١)

إن الفقرة تكرر سياق القتل ، فقد قتل الإسكندر صديقه
وقتل وزيره أيضاً ، فما بالك بما يمكن أن يفعله بهذه الشخصية
التي لم يعرفها من قبل (الراكب) ؟

كما أنها تبرز حرص هذا الطاغية على «تزييف الوبى»، فقتل
الصديق يقدم بوصفه انتحاراً ، وقصيدة الوزير فى منعاه تقدم
بوصفها قصيدته هو. وتبرز الفقرة أيضاً صراعه مع المثقف
وأسلوب تطويعه له إما بذهب السلطان «وصرفت له خبراً ونبیذاً»

وإما بسيف السلطان «فوهبت وزيرى الأرض بأكملها كي يرقد فيها» وهما ساعدا السلطة الممتدان للبطش بالمتقف فى درامات صلاح عبد الصبور كافة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نموذج المثقف المطروح «الوزير» مثقف عميل يشارك السلطة فى تزيف وعى الشعب ، فهو مثقف تابع للسلطة وفى لحظة خلافه المادى معها يقتل فوراً ، مما يتماشى مع هيمنة الإسكندر التامة التى يبلورها النص ، والتى أدت بدورها إلى دخول «الراكب» فى سلسلة متدنية من التنازلات عليها ترضى عنه الإسكندر / عامل التذاكر فلا يقتله، وهذا التدنى يتواءم مع إطار الفارس الذى أراده الكاتب ، فكما يقول ألدريس نيكول: «مما يثير ضحكنا دائماً أن نشاهد أناساً تعبر بهم ظروف يجردون فيها من كرامتهم».(٣٢)

إن متوالية التنازلات تبدأ كما يأتى :

١- هل تجعلنى سرجاً لجوادك ؟

٢- هل تجعلنى فرشاة نعلك ؟

٣- فلتجعلنى فحاماً فى حمامك

اجعلنى حامل خفيك الذهبين

لكن لا تقتلنى .. أرجوك (٣٣)

وتتجلى المفارقة فى ربود الإسكندر / عامل التذاكر على

السؤالين الأول والثاني .

حيث يمتد في طغيانه ورفضه كلما تراجع الراكب أمامه
تاركاً له مساحة أكبر من الاستبداد !

١- ضاقت نفسي بركوب الخيل الآن

٢- ينذر أن أمشي ، يؤلني اللماجو (٣٤)

أما إجابته على الطلب الثلاثي (فلتجعلني فحماً - اجعلني
حامل خفيك - لا تقتلني) فلم تتعين في اللغة كالإجابتين
السابقتين ، بل تجسدت في فعل التمثيل / الإيماء المصدرة
بكلمات الراوى التالية ، حيث «تعد العلامة المسرحية مفهوماً
معقداً يستدعى ليس فقط التعايش بين العلامات ولكن إمكانية
أن يحل بعضها محل البعض» . (٣٥)

العامل يلقي في ضيق أسلحته

ويمد يديه الفارغتين

في كسل نحو الراكب (٣٦)

وبما أن «كل عنصر في العرض يندرج في سلسلة متتالية
ليكتسب معنى ما» (٣٧) ؛ فإن هذه الإيماءة / العلامة الحرة في
هذا السياق ليس لها سوى تفسير واحد يقدمه الراوى ، وهو
يدفعه بدوره إلى أدنى درجات الاستسلام .

الراكب : تقتلني بيدك .. ؟ لا .. لا ..

أرجوك .. جربني فى أى مهمة

اعهد لى بأخس الأشياء

أو أعظمها

اصنع بى ما شئت

لكن لا تقتلنى (٣٨)

وتكمن المفارقة العبيثية فى التأويل المغاير للإيماءة / العلامة
الذى يطرحه عامل التذاكر ، والذى يمهد له بهذا الطوفان
المتوالى من الأسئلة :

عامل التذاكر : ماذا .. ؟

لِمَ تصرخ يا سيد ؟

هل تحلم ؟

لِمَ تجمد كالفأر المذعور ؟

لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل

أوه لِمَ يشحب وجهك حين أمد إليك يدى ؟

أو لا تعرف ما أطلب ؟

أو لا تعرفنى ؟ (٣٩)

وإذا كان سبل الأسئلة الأولى يرسخ صورة الراكب المذعور
ويحاصره فى ركنه ، فإن مفتاح اختلاف تأويل الإيماءة /
الحركة التى يصدرها العامل مرة أخرى بالقول (حين أمد إليك

يدى) يكمن فى السؤال الأخير «أو لا تعرفنى» ، حيث يختلف تأويل الإيماءة / الحركة تبعاً لاختلاف الشخص القائم بها كما يظهر من الحوار :

الراكب : أنت الإسكندر

عامل التذاكر : ليس اسمى الإسكندر ... اسمى زهوان

الراكب : بم تأمر يا مولاي الـ ... زهوان ؟

عامل التذاكر : مذعور .. وغبى !

أو لا تدرك من ثوبى ما أطلب

أطلب تذكرتك (٤٠)

إن تزييف الوعي قد بلغ قمته ، فقد اقتنع الراكب -بالإرهاب- أن الشخص الذى أمامه هو الإسكندر حقاً . وقد دفع هذا الموقف العامل إلى الضغط على الراكب مرة أخرى لمزيد من تزييف الوعي ، حيث يقدم نفسه له فى صورة شخصية أخرى هى «زهوان» .

إن ملامح الإسكندر المفزعة لم تمح عن وجه عامل التذاكر حيث يخاطبه الراكب قائلاً: «بم تأمر يا مولاي الـ ... زهوان ؟»، كما يشى الرسم الكتابى للصفحة عبر النقاط الفاصلة بين «ال» التى يبدأ بها اسم الإسكندر السابق والاسم الجديد «زهوان» بأن الراكب قد أصبح مفقود الوعي لا يعرف تماماً من هو

مخاطبه . وإذا كان «لوتمان» يرى أن «الرسم الكتابي في الشعر يمثل مستوى بنيويًا مستقلاً لا يمكن تحقيقه بأي وسيلة أخرى»^(٤١)؛ فإن «شعرية الصفحة أو تشكيلها لاجتذاب العين يعد أمراً غريباً على النص المسرحي»^(٤٢)، حيث تتحول العلامة البصرية في النص الشعري المكتوب ، إلى علامة صوتية وجسدية تتبلور في كيفية أداء الممثل المسرحي لهذه الجملة في ساحة العرض .

إن تحول الإسكندر إلى زهوان هو مفتاح تحول الإيماء / الحركة (مد اليد) من الشروع في القتل إلى طلب التذكرة .
وتجدر الإشارة هنا إلى أن الثوب / الزى الذي يقدمه لنا صلاح عبد الصبور هنا بوصفه اللباس المعتاد لعامل التذاكر ، سوف يقوم النص بالاعتماد عليه من خلال دينامية العلامة ودلالاتها بالتضمن في الإشارة إلى مستويات أخرى من المعنى ترتبط بالواقع السياسي في تلك الفترة ، فإطار الفارس في هذا النص لا يعنى الضحك الفارغ من أجل الضحك ، فالضحك «الذي يأتي في إثر عمل من أعمال الخوف والرعب بصورة تهكمية ماجنة ، إن هذا الضحك يكون جزءاً لا يتجزأ من موضوع أكبر وأهم» .^(٤٣)

كما تجدر الإشارة إلى أن النص بعد أن ثبت في عالمه

الدرامى ملامح الإسكندر على الشخصية المتحولة / عامل التذاكر ، سوف يبدأ فى تثبيت أقنعة متوالية تصاعدية تسير باتجاه الديكتاتورية هى على التوالى (زهوان أحادى السترة - سلطان ثلاثى السترة - علوان والى القانون - عشرى السترة) قبل أن يعود إلى قناع الإسكندر مرة أخرى فى نهاية العرض .
إن زهوان / عامل التذاكر / أحادى السترة يستمر فى تفجير الأحداث العبثية المفاجئة ، فهو يأكل تذكرة الراكب أمام عينيه ، ثم يطالبه بها ثانية فى ذات اللحظة .

عامل التذاكر : تذكرتك يا سيد !

الراكب : أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر : أين .. ؟

الراكب فى بطنك يا سيد

عامل التذاكر : لا ترتفع الكلفة إلا بين صديقين

فألزم حدك

أقسم أنك رجل ساخر

لكنك لن تجنى من سخريتك إلا ما لا ترضاه

حقاً ، قد تأسرني خفة ظلك

لكن بحدود

فالواجب سيظل هو الواجب (٤٤)

إن الراكب الذى بدأ يتعامل مع الشخصية المتحولة أمامه على أنها زهوان عامل التذاكر وليست الإسكندر قد بدأ يناديها بقوله «يا سيد» بدلاً من قوله «مولاي» فى محاولة لتضييق مساحة الطغيان .

لكن هذا لم يمنع عامل التذاكر من الضغط المقابل عن طريق محاولة تزييف وعى الراكب مؤكداً له أنه لم يأخذ منه شيئاً ، وقد حرص صلاح عبد الصبور على تدعيم هذه المحاولة سيميولوجيا باستمرار الإيماءة «مد اليد» وعلامتى التعجب والاستفهام المحددتين لطبيعة الإلقاء المندهش .

إن عامل التذاكر يخرق بكذبه «شروط الصدق» التى يفترض أن تراعى من أجل إنجاز فعل كلام غير ناقص فى تصنيف «سيرل»، حيث «يفترض بالمتكلم أن يعنى ما يقوله وأن يصدق أنه صادق ، ويفترض به أن يكون بحاجة إلى المعلومات المطلوبة التى يلتمسها حقيقة». (٤٥)

وقد جابه الراكب محاولة تزييف الوعى هذه محاولاً تثبيت الحقيقة المتمثلة فى الفعل الدرامى أكل التذكرة «فى بطنك يا سيد» . لكن عامل التذاكر قد استثمر لا معقولية الفعل فى إثبات إنكاره مدعياً سخرية الراكب منه ، وقد دعم هذا الادعاء بالقسم، كما أن استمرارية صمود الراكب جعلت عامل التذاكر

يبدأ فى صياغة خطاب وسطى بين اللين «قد تأسرنى خفة ظلك»
و العنف «الزم حدك / ما لا ترضاه» ، يحكمه «الواجب» من
وجهة نظر زهوان بالطبع .

فالراكب مازال يجاهد محاولاً دحض تزييف الوعى كما يظهر
من بقية الحوار :

الراكب : أقسم أنى أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر : وأنا ألقيت بها من هذا الشباك ؟

الراكب : " بل أنت أكل"

عامل التذاكر : إيه .. أنا .. ماذا ؟

علمنى سنى أن يتأخر غضبى ،

أن يتقدم عقلى سخطى

لكن لا أسمح إطلاقاً أن يتقدم عقلى خطوات

القانون

اسمع يا (٤٦)

إن الراكب يستخدم فى جملته الأولى القسم وتكثيف أدوات
التأشير اللغوية (أنا - ي - ت / ك - ها - يا - أنت) محاولاً تثبيت
الحقيقة مرة أخرى . لكن عامل التذاكر يعود فيتنكر للفعل
العبثى الأصيل - أكل التذكرة - بواسطة السخرية من فعل عبثى
مواز - إلقائها من الشباك - فى صيغة الاستفهام الاستنكارى .

لكن الراكب يحاول مجابته مرة أخرى بالفعل العبثي
الأصلي «أكل....» فيقاطعه عامل التذاكر خارقاً بذلك الشرط
الأساسي أو القاعدة الكلية للتحادث، وهي «مبدأ التعاون» في
تصنيف «غرايس» لقواعد المحادثة ومقتضياتها . (٤٧)

وعند هذا الفعل الاجتماعي / المقاطعة، يبقى الفعل اللغوي /
أكل.... دون فاعل، حيث يخلق العامل بهذه المقاطعة موضوع
التذكرة ، ويحاول استدراك الراكب إلى فعل عبثي جديد من
خلال ذات الخطاب الوسطى بين اللين المصطنع والعنف المقنع
بالقانون .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التقابل اللغوي في قول الشاعر
(يتأخر/ يتقدم) يعد من اللحظات النادرة التي يبرز فيها الشعر
بجمالياته اللفظية في هذا النص، حيث يعمل الشعر هنا لا
بوصفه خطاباً لغوياً لافتاً بل بوصفه إطاراً إيقاعياً سحرياً يغلف
العالم الدرامي اللا معقول، حيث يستمر الحوار على النحو الآتي:
عامل التذاكر : اسمع يا عبده

فلنتحدث في هذا الموضوع الشائك كصديقين

كرفيقي رحلة

بدلاً من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا

الوضع المؤسف

(راكب وعامل تذاكر)

إيه .. أوسع لى جنبك

وسأخلع سترتى الرسمية حتى لا تخشانى
فلدى بعض الناس حساسية ضد اللون
الأصفر (٤٨)

إن عامل التذاكر يؤكد الخصومة القائمة فى الموقف
(راكب فقد تذكرته / عامل تذاكر) لكنه يتصنع تلطيف الموقف
عبر محورين ، الأول : «العلاقات البونية» Proxemic
"Relation" (٤٩) ، «فما أن يجتمع جسدان أو أكثر حتى يؤسس
المكان إمكانية اشتراكهما فى معنى (البون) أو المسافة التى
تفصل بينهما» (٥٠) ، و «استخدام الإنسان للفضاء فى نشاطاته
ليس نتيجة عرض ما أو نتيجة وظيفة وحسب ، بل إنه يمثل
اختياراً سيميائياً مشحوناً بفعل قواعد قوية تولد سلسلة وحدات
(دل بالتضمن) ثقافية» (٥١) ، حيث يشى القرب المكانى المتمثل
فى قول عامل التذاكر (أوسع لى جنبك) بتصنع تحويل خصومته
مع الراكب إلى صداقة عبر العلاقات البونية . أما المحور الآخر
الذى يدعم هذه الصداقة المزعومة سيميولوجياً فيتمثل فى ادعاء
تغيير الملابس (وسأخلع سترتى الرسمية حتى لا تخشانى) .
وتجدر الإشارة إلى أن السترة / الزى المألوف لعامل التذاكر .

قد بدأت تحمل دلالات أخرى يحرص الكاتب على إبرازها من خلال التعليق (فلدى بعض الناس حساسية من اللون الأصفر). فمادام اللون الأصفر يثير حساسية بعض الناس كما أعلن زهوان ، فإن هذا ينقله من مرتبة الثياب التقليدية إلى الثياب الموحية ، ومن مرتبة دلالة العلامة على مهنة عامل التذاكر إلى مرتبة العلامة الدالة بالتضمن ، فكما يقول «بوغاتريف»: إنه فى مجال الزى المسرحى والديكور «عندما يستخدم هذا أو ذاك فى المسرح يكون قد جرى اعتبار أى منهما علامة تشير إلى واحدة من خصائص علامات الزى أو البيت فى المسرحية . ففى الواقع يكون أى منهما علامة لعلامة أخرى ولا يكون علامة لشيء مادي وعلامات العلامات هذه يشار إليها باسم الدلالة بالتضمن Connotation » . (٥٢)

ولكن على أى شيء تدل هذه العلامة / الزى ؟
هذا ما سنحاول اكتشافه من خطاب الراوى الآتى :

الراوى : العامل يخلع سترته الرسمية

تحت السترة سترة

العامل يخلع سترته الثانية الرسمية

تحت السترة سترة

ما زال اللون الأصفر فى أعيننا

ويذكرنى هذا أنى أبغى أن ألقى تعليقاً حول
اللون الأصفر

تنقسم الآراء بشأن اللون الأصفر
فيراه بعضهم لون الذهب الوهاج
ويراه بعضهم لون الداء .. ولون الوجه المعتل
لون الموت .. (٥٣)

إن المؤلف يستخدم آلية التصدير المسرحى - أى دفع أى
عنصر من عناصر العرض إلى قمة التراتب الهرمى على حساب
بقية العلامات الأخرى المشتركة معه فى ذات اللحظة فوق خشبة
العرض - حيث يعمل خطاب الراوى على إبراز فعل التمثيل/
خلع السترات الصفراء المتراكبة ودفعه للصدارة .

فاللغة هنا ليست فاعلة (فالفعل يمثل على المسرح) وليست
شارحة (فليس ثمة ما يحتاج إلى تفسير) ولكنها على الرغم من
إفراغها من وظيفتها الدلالية - أو بسبب ذلك - تمارس قمة دورها
السيمبائى ، فهى تقوم «بتأطير جزء صغير من العرض ، وذلك
بعزله عن بقية النص ، على حد تعبير بريخت» (٥٤) ، وهو يقصد
بالتأطير والعزل عن بقية النص وضع علامة مسرحية ما بين
قوسين بوسيلة فنية تشل مؤقتاً كل علامات العرض الأخرى
لصالح بروز هذه العلامة فى أفق التلقى ، وهذا يقضى بقلب

«الموضوع الذى يتوجب أن يدركه أحدهم إلى الموضوع الذى يتوجب أن يلفت انتباه أحدهم إليه ، فمن شىء عادى ومألوف وسهل المنال ينقلب إلى شىء ما مميز وملفت للنظر ومفاجئ»^(٥٥)، إن هذا هو ما يريده صلاح عبد الصبور تماماً لفعل خلع السترات الصفراء المتراكبة .

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب قد استخدم الآلية ذاتها «التصدير اللغوى عبر خطاب الراوى» لإبراز فعل التمثيل الدائر ذاته مرة أخرى عند خلع باقى السترات العشر .

الراوى : العامل يفتح سترته الرسمية

مرة ، مرة ، مرة ، مرات سبعة

تلمع أزوار السترة من سترته الأولى حتى جلده^(٥٦)

وإذا كان «هونزل» قد لاحظ أن «الكورس اليونانى كان يسرد الصورة البصرية بدلاً من تجسيدها . ويضيف حازم شحاته أنه بسبب مقتضيات البناء التراجيذى اليونانى أو مقتضيات السياق المادى للخشبة القديمة وأسلوب التمثيل ، كان يجب أن يحصل الجمهور على صورة صوتية (لفظية) لما يدرك بالبصر»^(٥٧) ؛ فإن المسرح الطليعى - ممثلاً فى هذا النص - يمكن أن يلجأ إلى الوصف الصوتى للصورة البصرية على الرغم من تجسيدها فى فعل التمثيل الدائر فى اللحظة ذاتها من أجل أداء وظيفة

سيمولوجية دالة على التصدير والتغريب .

إن صلاح عبد الصبور ينقل الشخصية سيميائياً من عامل تذاكر إلى قائد عسكري، مما يتضافر مع المغزى الفني للعمل، وهو إبراز تسلطه وديكتاتوريته في الحكم، وهي صفات لا تتفق مع وظيفة عامل التذاكر بالطبع، «حيث تساعد الإيحاءات المرتبطة بالشخصية على تكوين معنى جديد للنص المسرحي».(٥٨)

كما أنه قد قام سيمولوجياً بتحويل بدلة عسكري السترة من العلامة / المؤشر الدال على صفته الوظيفية إلى العلامة / الرمز، حيث «تكون العلاقة بين حامل العلامة والمدلول اتفاقية عرفية Conventional وغير معللة ، على الرغم من وجود رابط مادي بين الاثنين ، فالرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة» (٥٩) . ولا عجب في هذا التحول من العلامة / المؤشر إلى العلامة / الرمز، حيث «يمكن القول إن توابع العلامة الرمزية والأيقونية والتأشيرية تكون حاضرة في آن واحد في المسرح : وذلك لأن جميع الأيقونات والمؤشرات تقوم في المسرح ضرورة على أساس الاتفاق» (٦٠) ، فالحدود البيرونية لتوابع العلامة عرضة للتغير وفقاً لسياق وقوعها .

ونعود هنا إلى تعليق الراوى الذى يستخدم طاقات الميتالفة ،

ففى «التقاط المتكلم للعبارة والجملة ، يمكنه أن يعقب عليها كظاهرة لها أهميتها أو اعتبارها فى حد ذاتها : هذا يعنى أنه يمكن للغة أن تمثل كموضوع للخطاب»^(٦١) ، وهذا هو ما فعله الراوى تمامًا لتكثيف الدلالة الضمنية للحلة الصفراء ، بل للإفصاح غير المباشر عن المغزى الفنى لاستخدامها .

حيث تتضافر الأوصاف الأربعة التى حددها للون الأصفر فى ترسيخ دلالة معينة لدى المشاهد . أما الوصف الأول (لون الذهب الوهاج) فهو يعمل بمفرده فى الإشارة إلى أنه يعبر عن الثراء / السلطة وبخاصة السلطة العسكرية ذات الثياب الصفراء والأزرار الذهبية. أما الأوصاف الثلاثة الباقية (لون الداء - لون الوجه المعتل - لون الموت) فإنها تتضافر فى الدلالة على أن الحكم العسكرى داء يقود البلاد للموت بديكتاتورية وفقاً لرؤية النص . فدلالات الترتيب الثانوى لأى علامة مسرحية يمكن أن تختلف من مشاهد إلى آخر، لأن «قابلية المشاهد الحقيقية لإدراك ترتيب ثانوى للمعانى فى عمله على فك كودات العرض، تعتمد على القيم خارج المسرح والقيم الثقافية العامة التى تحملها بعض المواضيع وضروب الخطاب أو أشكال السلوك»^(٦٢).

فأنشطة بريخت المسرحية - مثلاً - «تتأسس على فكرة أن

فعل الرؤية هو فعل إنشاء وتشكيل يجعل المشاهد مسئولاً عن الشيء الذى يراه» (٦٣) ، لهذا فإن الناقد «يان فان ديرماك» يقول «إن فكرة دو شامب (الفنان التشكيلي) التى تقول بأن المشاهد هو الذى يحقق اكتمال العمل الفنى تصبح فى تفسير بريخت لها فكرة تصور المشاهد فى حالة محاولة دائمة لإكمال العمل ، وكأنه سيزيف الأسطورى الذى لا ينجح أبداً فى إتمام المهمة أو فى طرح فكرة تحقيقها جانباً» . (٦٤)

ونعود مرة أخرى للنص لنتابع الأفعال اللامعقولة للشخصية الجديدة لهذا الديكتاتور المتحول ، فكما يقول أستون وسافونا «إن العالم الدرامى الذى يهدم المنطق الخارجى قد يظل مع ذلك مقبولاً بالنسبة للمتفرج» . (٦٥)

عامل التذاكر : «وهو يجلس بجانب الراكب»

هذا أفضل ..

الآن ، وقد ألقيت السترة نتحدث كصديقين

ماذا قلت .. اسمك

الراكب : اسمى عبده

عامل التذاكر : وأنا اسمى .. سلطان (٦٦)

إن السخرية ما زالت تعمل بقوة فى بنية النص ، «والحقيقة أن المباشرة بين القول والفعل عند كثير من الكتاب الساخرين ،

هى أساس البنية الساخرة ، ما دامت الكلمات مرتبطة بالمظهر ،
والأفعال بالواقع»^(٦٧) ، فعامل التذاكر قد ألقى بالسترة حقيقة
-بل بالسترتين - حتى لا يخشاه الراكب كما قال ، لكنه ما زال
يرتدى مجموعة أخرى من ذات السترة تحقيقاً لغاية استمرار
الخشية والإرهاب المتمثلة فى الزى الأصفر ذى الأزرار الذهبية .
كما أنه يدعى صداقة الراكب لغوياً «كصديقين» وسيميائياً
«يجلس بجانب الراكب» وإن كان لا يتذكر اسمه الذى يكرر
سؤاله عنه . وهو بعد كل هذا يحاول تزييف وعيه مرة أخرى،
من خلال قوله «قد ألقيت السترة» التى ما زال يرتدى شبيهتها،
ومن خلال تقديم نفسه فى صورة ثالثة هى صورة سلطان .

الراكب : قلت إن اسمك زهوان

عامل التذاكر : أنا .. زهوان .. لا .. لا ..

هذا اسم زميلى .. الأرقى منى

رتبته أربع سترات

أحلم أحياناً أن أقتله وأحل محله ^(٦٨)

وتجدر الإشارة هنا إلى نقطتين : الأولى أن ملامح الوحشية
ما زالت تسيطر على كلمات عامل التذاكر ، والأخرى أن الراكب
قد بدأ يتقبل الكذب بصورة عادية بعد سلسلة محاولات تزييف
وعيه . وتكمن المفارقة فى أن يأتى الاتهام بالكذب من الجهة

العكسية ؛ أى من عامل التذاكر إلى الراكب ، كما يتضح من الحوار .

عامل التذاكر :

قل لى ثانية ، ما اسمك

الراكب : عبده

عامل التذاكر : ليس اسمك عبده .. إنك تكذب

الراكب : بل إنى عبده ..

أقسم لك ..

وأبى عبد الله ، وابنى الأكبر يدعى عابد ،

وابنى الأصغر عباد ، واسم الأسرة عبود^(٦٩)

إن العامل قد قدم لنفسه حتى الآن ثلاثة أسماء مختلفة (الإسكندر - زهوان - سلطان) ، أما الراكب فهذه هى المرة الثالثة التى يقدم فيها نفسه بالاسم ذاته (عبده) ، لكن هذا الثبات والتكرار لم يشفع فى تصديق عامل التذاكر له .

إن الراكب يجابه العامل محاولاً تفنيد ما بالقول/تهمة الكذب، عبر ثلاثة محاور: الأول التوكيد ب (إن) «إنى عبده» ، والثانى القسم «أقسم لك» ، والثالث الاشتقاق اللغوى . فإذا كان فيلثروسكى «يقرأ أسماء الشخصيات بوصفها (حواش) يكتبها المؤلف ، فحيثما تكون هناك رابطة بين الاسم والشخصية ، فإن

اسم الشخصية في النص المطبوع والذي يظهر قبل كلامها يلتصق بشكل تلقائي بمعناه ، وهكذا فإنه يوجه استجابة القارئ» (٧٠) . ويقول أستون وساقونا: «إن التأكيد على دلالة الأسماء هو تحصيل حاصل ، ومع ذلك فإننا نوضح أن أسماء الشخصيات المسرحية تكتسب دلالة بعدة طرق تتعلق بالوظيفة الإعلامية للشخصية» (٧١) ؛ فإن أسماء أسرة الراكب كلها مشتقة من مادة (عَبَدَ) (عبد الله - عابد - عباد - عبدون)، ولا يخفى على القارئ علاقة هذه المادة بكلمة (عَبْد) التي تضيف مزيداً من الاستسلام والخنوع على الراكب وسلالته .

إن عامل التذاكر يستغل محاولة الراكب «عبده» إثبات صدقه في تمطيط الفعل الدرامي العبثي .

عامل التذاكر : هل معك بطاقة ؟

الراكب : أحفظها يوماً في جيبى الأيمن

أقرب شيء ليدي إذ تطلب منى مرات عشرًا

في اليوم

يوماً طلبوها منى ستًا وثمانين

يوماً آخر سبعين (٧٢)

إن المفارقة تنبع هنا من إخلال عامل التذاكر بمجموعة الشروط الأولى من مبادئ سيرل في إنجاز فعل كلام غير

ناقص، وهى الشروط التحضيرية Preparatory «يفترض بالتكلم أن يكون مخولاً بإنشاء الفعل»^(٧٣) ، فلا يحق لعامل تذاكر سؤال الراكب عن بطاقته الشخصية فى سياق كهذا ، حيث تنشأ المفارقة من «التناقض بين كلام المتحدث وموقفه الخطابى»^(٧٤)، على حد تعبير آن أوبرسفيد .

والراكب إذ يعلن أن بطاقته تطلب منه يوماً «أحياناً ٧٠ مرة فى اليوم» يكرس فى اللحظة ذاتها الإحساس بأننا نحيا فى «عصر الشرطة» على حد تعبير صلاح عبد الصبور فى «ليلى والمجنون»^(٧٥) ، كما يكرس إحساس السلطة بالذعر المنعكس فى التفتيش المرهب .

إن صلاح عبد الصبور يولد المفارقة الجديدة بواسطة التناص الداخلى ، حيث يقول عامل التذاكر :

أرنيها لحظة ..

شكراً .. خضراء ، ومربعة تقريباً

جافه .. !

هل تدري أنى صليت المغرب، ثم غفوت بكامل ثوبى..

استعداداً للنوم

حتى دق الجرس برأسى ، فتركت سريرى

لم آكل لقمه

خضراء .. شكراً لك .. لا بأس بها
«العامل يمد الورقة إلى فمه ، فينتفض الراكب
مذعوراً»

الراكب : أرجوك .. لا تأكلها .. أرجوك (٧٦)
إن أوصاف البطاقة «خضراء ومربعة تقريباً» تتطابق مع
أوصاف التذكرة ، كما أن الكلمات التي قالها العامل قبل التهام
التذكرة هي ذات الكلمات التي يكررها الآن ، هذا بالإضافة إلى
الإيماءة / الفعل التمثيلي «يمد الورقة إلى فمه» ، كل هذه
العناصر مجتمعة توحى - إن لم تكن تقطع - للمشاهد والراكب
معاً بتكرار الفعل المصاحب المترسخ في العالم الدرامي «أكل
التذكرة/أكل البطاقة» .

والمفارقة تكمن هذه المرة في تكرار الكلمات والحركة
واختلاف الفعل ، بل قل وإنكار الفعل حيث يقول العامل :
آكلها ..

أنت أظنك .. ماذا .. رجلاً يتمتع ببقية عقل

آكلها .. يا الله .. آكلها

هل يأكل أحد ورقه ؟

هذا ما لم نسمع به (٧٧)

إنه استمرار في تزييف وعي الراكب بل في تزييف وعي

المشاهد الذى شاهد بعينه عامل التذاكر وهو يلتهم التذكرة .
ويصل صلاح عبد الصبور بالمفارقة إلى ذروتها حين يجعل عامل
التذاكر يتخذ من هذه التهمة/الحقيقة الدرامية ذريعة لأن يغير
أسلوب معاملته للراكب :

فلقد مات الود وهان ولما تعقد عقدته بعد ..

مضطراً يا سيد

سأعاملك معاملة رسميه

لكنى كنظامى مسؤول

وثلاثى الستره

أتذكر كلمة عشرى الستره

لما سلمنا أوراق التعيين (٧٨)

إن المفارقة تلحق بالمفارقة فى قطار من التباين بين الأقوال
والأفعال ، حيث يكتشف المشاهد أن الفعل الدرامى الوحيد
المتحقق فى إطار كلمة (ود) هو اتهام عامل التذاكر للراكب
بالكذب . كما أن كلمتى «رسمية - نظامى» تتضافران مع رتبتي
«ثلاثى السترة - عشرى السترة» فى تذكير المتلقى بمشهد
التصدير القوى لفعل خلع السترات الناقل لها من العلامة إلى
الرمز ، ومن زى عامل التذاكر إلى السياق العسكرى ، حيث
يمهد صلاح عبد الصبور بهذا اللون آخر من استخدام

اللغة/الراوي في دفع قول عشرين السطرة إلى الصدارة ، وذلك عندما تساهم اللغة في نقل كلمة مفردة أو عبارة دالة إلى قمة التراتب الهرمي للعلامات المشتركة معها في ذات اللحظة فوق خشبة العرض . إنه فعل لغوي شديد الارتباط بالمسرحية حتى إن «غرايمز Grimes» في إطار دراساته لعلم اللغة وتحليل الخطاب لم يجد غضاضة في إطلاق مصطلح الإخراج staging بوصفه «استعارة لغوية توضح محور كل تركيبية ، كل جملة ، كل فقرة ، كل حلقة وكل خطاب حول عنصر واحد حاص يكون هو نقطة الانطلاق ، كأن المتكلم يقدم ما يريد قوله من وجهة نظر معينة»^(٧٩). وهذا هو ما يتضح لنا من تحليل الفقرة الآتية .

الراوي : إني أحفظ هذي الكلمات

فيما أحفظه من درر القول

مثل :

«جوع كلبك يتبعك»

سيدنا النعمان بن المنذر

ومثل :

«عندما أسمع كلمة ثقافة أتحسس مسدسى»

سيدنا هرمان بن جورنج

ومثل :

« علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم
جميعاً » .

سيدنا ليندون جونسون

ومثل :

«إنى أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها»

سيدنا الحجاج الثقفى

أما كلمة عشرى السترة ، فهى :

«حقق فى رحمه

ثم اضرب فى عنف»

عامل التذاكر : «رافعاً يده بالتحية»

ها أنذا يا عشرى السترة أترقرق رحمه

وأقول لهذا الرجل المتقنع ببلأهته المكشوفة

إنى حين رفعت بطاقتك إلى وجهى

لم أك أنوى أن أكلها (٨٠)

فإذا كان التصدير المسرحى يستدعى تأطير جزء ما من
العرض وعزله من أجل إبراز احتلاله لقمة التراتب الهرمى
للعرض ، فهذا هو ما يتحقق هنا فى أبرز صورته، حيث يتوقف
الفعل / الحركة / الحوار على خشبة المسرح، ولا يعاود
ديناميته إلا بعد دفع كلمة عشرى السترة أو عبارته المأثورة إلى

الصدارة .

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن صلاح عبد الصبور قد تعمد عدم إخضاع العبارات الماثورة كافة للوزن الشعري بما فيها عبارة عشرى السترة ذاتها ، فيما يعد تصديراً إيقاعياً لهذه الأقوال الماثورة مجتمعة ، وذلك قبل أن يشرع الراوى فى دفع عبارة عشرى السترة إلى قمة التراتب الهرمى بواسطة آليات ثلاث؛ الأولى : تصعيد الخاص إلى العام ، حيث حدثنا عامل التذاكر عن «كلمة» عشرى السترة فى حين حدثنا الراوى عن أنه يحفظ «تلك الكلمات» الماثورة التى قام بسردها مقترنة بأسماء أصحابها المبرزين فى التاريخ، وقد أضاف إليهم شخصية عشرى السترة وعبارته . وبما أن «الكل أكبر من مجموع الأجزاء المكونه له» كما يقول شتراوس^(٨١) ، فإن هذا النسق البنائى قد منح شخصية عشرى السترة عمقاً وأهلية تاريخية تسمح للمتلقى بأن يتقبل عبارته المجهولة بوصفها قولاً ماثوراً .

أما الآلية الثانية فتتمثل فى التوصيف الدال ، سواء للكلمات/العبارات بأنها «من نذر القول» ، أو للشخصيات التاريخية القائلة التى قدم كل واحد منها بقوله «سيدنا» حيث ينسحب هذا الوصف أيضاً ليلقى بظلاله على عشرى السترة من

خلال سياق الخطاب وبنيته ، وكلا التوصيقيين للقائل والقول
يجذب انتباه المشاهد ويشوقه لتلقى هذا القول الخالد المنتظر.

أما الآلية الثالثة فهي آلية تغيير الترتيب ، حيث إن الراوى
كان يبدأ فى كل الحالات بالقول المأثور ثم يعقبه باسم صاحبه
إلا فى حالة عشرى السترة ، حيث بدأ بتحديد اسمه قبل ذكر
عبارته المأثورة ، وذلك حتى تكون عبارته «حقق فى رحمة ثم
اضرب فى عنف» - بعد أن تربعت سيميائياً على القمة - هى
المفتاح الدرامى الذى يعيد الحياة والحركة إلى باقى العلامات
المسرحية لتؤدى دورها ، فالعبارة «لا تعطى أبداً للرؤية
المباشرة، ولا تتجلى بذات الكيفية التى تتجلى بها فى البنية
النحوية أو المنطقية» كما يقول فوكو . (٨٢)

وقد ساهمت طريقة استقبال عامل التذاكر الإيمائية لهذه
العبارة «رافعاً يده بالتحية» فى تعميق هذا التصدر ، واستلامه
مبلوراً بوصفه العنصر المهيمن فى تمطيط باقى أحداث
المسرحية (التحقيق ثم القتل) .

وإذا كان «كالر» يرى أن «السياق الذى يحدد معنى الجملة لا
ينحصر فى جمل النص الأخرى ، بل إنه تركيب معقد من
المعرفة والتأملات بدرجات مختلفة من التحديد ، هو بمثابة نوع
من القدرة التأويلية» (٨٣) ؛ فإنه يجدر بنا أن نلتفت سيميائياً

التفاته مزدوجة : الأولى إلى مجموعة الشخصيات التاريخية
القائلة ، والأخرى إلى مجموعة العبارات المقولة .

فعلى مستوى الاختيار النوعى للشخصيات / العلامات يشي
صلاح عبد الصبور للمتلقى الذى «يملك معرفة تفوق معرفته
بالخطاب»^(٨٤) ، بالتحول الوظيفى لشخصية عشرى السترة.
فبالإضافة إلى الحاكمين العربيين الشهيرين بقسوتهما (النعمان
والحجاج) يأتى بـ (هرمان جورنج) الزعيم النازى الألمانى
العسكرى - فقد كان قائداً لسلاح الطيران - ، وبـ (ليندون
جونسون) الرئيس السادس والثلاثين للولايات المتحدة الأمريكية،
حيث يتضافر هذا الاختيار للشخصيات / الوظائف التاريخية
مع الدلالات الرمزية للملابس عشرى السترة فى إشعار المشاهد
بتحول وظيفته من عامل تذاكر إلى حاكم عسكرى مستبد .

إن الراوى هنا يلعب دوراً فنياً حيويًا يتمثل فى تعميق
الدراما من خلال إبراز التراسل التاريخى لنموذج الطاغية ، إنه
بعبارة أخرى يربط الحاضر / العرض / الواقع الدرامى ،
بالماضى ، بالواقع المعيش - حيث يحرص صلاح عبد الصبور
فى هذا العرض على كسر الإيهام فى كل لحظة - فى زمن
سرمدى يرتع فيه الطغيان ، مما يتفق مع نزوع المؤلف إلى
نمذجة الأشياء وخلعها من إطار الآنية والتعين . . .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التصدير بما يتطلبه من تأطير وعزل لعناصر العرض يعد من أبرز آليات التغريب وكسر الإيهام المسرحي - بالإضافة إلى استخدام الراوى بالطبع - حيث تشي هذه الإشارة متضافرة مع اختيار صلاح عبد الصبور لشخصية جونسون - الذى كان رئيساً لأمريكا فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٩ أى فى نفس فترة حكم عبد الناصر - بدلالات أخرى عميقة تحلق بالمشاهد فى فضاء النص بحثاً عن شخصية واقعية معاصرة تنطبق ملامحها على وجه عشرينى السترة النموذج الفنى المجرد .

أما على مستوى العبارات المقولة فإن عبارة «جوع كلبك يتبعك» تشير إلى معادلة صلاح عبد الصبور الممتدة التجويع/التملك بوصفها إحدى أدوات الحاكم فى إحكام قبضته على شعبه (ذهب السلطان) . أما عبارتاً «علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطرت إلى قتلهم جميعاً» و«إنى أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها» فهما يمثلان معاً اليد الأخرى الباطشة للحاكم المستبد فى درامات صلاح عبد الصبور (سيف السلطان) . أما عبارة «عندما أسمع كلمة ثقافة أتجسس مسدسى» فإنها تشير إلى الصراع الجوهرى الممتد فى المشروع الدرامى لصلاح عبد الصبور ، صراع المثقف/السلطة .

أما عبارة عشري السترة «حقق في رحمة ثم اضرب في عنف» التي تم تمطيطها وتطبيقها في التحقيق الزائف مع المتهم البريء ثم قتله بالخنجر ، فتمثل في جوهرها القانون المتحكم في محاكمة الحلاج سابقاً ، التحقيق الزائف مع المتهم البريء ثم قتله بالصلب ، مما يتفق مع رؤية صلاح عبد الصبور الممتدة التي تتمثل في حتمية غياب العدل والديمقراطية في ظل الحاكم المستبد .

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى قول الباحث التونسي محمد ناصر العجيمي في دراسته عن المسرح الطليعي في مصر عند تحليله للفقرة السابقة من المسرحية : «إن الكاتب يمضى مسترسلاً في عبثه بالتاريخ ، فينسب إلى رجال معروفين أقوالاً لم تؤثر عنهم ، وإنما صدرت في سياق تاريخي آخر وعن رجال آخرين ، عامداً إلى اختراع أسماء لم يرد ذكرها في وثائق تاريخية ، ناسباً إلى هؤلاء أقوالاً لم تسر في مآثور الكلام بالمرّة ، متعمداً إيرادها جميعاً في موضع واحد دون مقدمات تمهد لها أو غاية تبررها سوى إرداة الهيمنة بواسطة اللفظ ، مما يضيف على الموقف مسحة من العبث والمجانية يزيد بها تأكيداً إقحام سمة القداسة المصاحبة لكلمة «سيدنا» المستعملة في سياق غير سياقها العادي المعروف لدينا ، علاوة على خلو

بعض الأقوال المختلقة من كل معنى منطقي» . (٨٥)

ويكمن التحفظ على ما قاله ناصر العجيمي في محورين؛
الأول : يتمثل في أن الشخصيات صاحبة الأقوال المأثورة الواردة
في النص شخصيات حقيقة وليست أسماء مخترعة كما
أوضحنا ، وفي أن هذه الشخصيات هي صاحبة تلك الأقوال
بالفعل وأنها لم تصدر عن رجال آخرين كما توهم.

أما المحور الآخر : فيتعلق بالأقوال ذاتها ، التي يرى أنها
«لم تسر في مآثور الكلام بالمرة» لمجرد عدم معرفته بها ، كما
يرى أنه «لا مقدمات تمهد لها أو غاية تبررها» ، «علاوة على خلو
بعض الأقوال المختلقة من كل معنى منطقي» ، وأعتقد أن في
التحليل السابق رداً شافياً على هذا الدعاء .

إن عامل التذاكر بقوله : «لم أك أنوى أن أكلها» يقدم
تفسيراً آخر لاستخدامه ذات الكلمات / التناص الداخلي ،
والإيماءة / الرفع قريباً من الفم المستخدمة لحظة أكل التذكرة ،
حيث يؤول العلامات اللغوية والسيمائية تأويلاً آخر يجعلها
تشير إلى فعل مغاير .

لم أك أنوى أن أكلها

بل كنت أصدق فيها

ما زلت أصدق فيها

ما زلت أحقق فيها

يا للشيطان .. ما هذا ؟ (٨٦)

إن العامل يثبت فعل التحديق بوصفه بديلاً جديداً لفعل الأكل في السياق المكرر ، لكنه يستغله أيضاً في التمهيد لفعل درامي عبثي يعتمد على تزييف الوعي ، وهو يُصدّر هذا الفعل من خلال الاستفهام السابق أولاً ، ومن خلال قول الراوى الآتى ثانياً :

الراوى : سر فى الموضوع

سر فى الموضوع

فلقد ألقى العامل بالورقة للأرض

مذعوراً ، أو كالمذعور (٨٧)

إن خطاب الراوى يقوم بوظيفة التصدير عبر محورين : الأول التكرار اللغوى ، والآخر وصف فعل التمثيل الدائر بالقول على مستوى الحركة : «يلقى» ، وعلى مستوى الشاعر: «مذعوراً» ، حيث يدفع هذا التصدير خطاب العامل التالى إلى قمة التراتب الهرمى لعلامات العرض :

العامل : هذى قطعة ورق بيضاء

فرد واحد

فى حوزته هذى الأوراق البيضاء

فرد موجود منذ قديم الأزمان

أو لم يوجد بعد

أو لم يوجد قط

لكننا نسمع عنه في كل مكان (٨٨)

إن الجملة الأولى «هذه قطعة ورق بيضاء»، هي مفتاح المشكلة التي لم نعرف أبعادها بعد، فكيف يحمل الراكب بطاقة بيضاء ومن هو الوحيد الذي في حوزته هذه البطاقة البيضاء ؟ وقبل أن نصدق عامل التذاكر يأتي إلينا صوت الراكب محاولاً دفع صفة البياض عن بطاقته من خلال النفي والإشارة اللغويين ، ومن خلال الإيماءة المتجسدة في الإشارة الحركية، ومن خلال تحويل علامتي التعجب إلى نظرات مندهشة، «فالمسرح هو المكان الذي يمكن أن ترى فيه وتحلل وتدرك علاقة الكلام بالإيماءة أو بالفعل». (٨٩)

«الراكب يمد يده للأرض ، ويلتقط الورقه ، ويتحدث وهو يشير إليها» :

لكن أوراقى ليست بيضاء

هذا رسمى !

هذا اسمى ! (٩٠)

لكن عامل التذاكر يصر على تزييف وعى الراكب ، كما أنه يتخذ من إنكاره بياض البطاقة مرتكزاً تأويلياً يبرر به إسناد

تهمة أخرى جديدة إليه كما يظهر من حديثه :
عامل التذاكر : لا .. أوراقك بيضاء .. انظر

انظر ، بيضاء تماماً
لا تعرف أوراقك
آه ، أدركت الآن
هي ليست أوراقك
أنت سرقت الأوراق إذن
لحظه ..

الأمر خطير (٩١)

إن عامل التذاكر ينفي قول الراكب (لا) ، ويؤكد قوله
بالتكرار اللغوي له : (أوراقك بيضاء) ، ويزيد الأمر تأكيداً
بالفعل المكرر «انظر ، انظر» الذى يشى بمصداقية الدليل المادى
المائل فى يدى الراكب ، ثم يكاد يجعل المشاهد يصدق حتماً من
خلال الوصف القاطع «بيضاء تماماً» . إن العامل لا يكتفى بكل
هذا بل يتلقف إنكار الراكب لبياض البطاقة الذى صار مؤكداً
فى هذا السياق البارع فى تزييف الوعي ، ليستدل به على أن
هذه البطاقة ليست بطاقة الراكب ما دام لا يعرفها ، وأنه قد
سرقها بلا شك، وهنا يتحول التناقض البطاقة بيضاء / ليست
بيضاء إلى اتهام صريح يستحق وصف الأمر بالخطورة .

إن كلمة (لحظة) السابقة تنبه المشاهد إلى أن شيئاً ما سيحدث فى هذه اللحظة ، وهو ما يجسده قول الراوى المصدر لفعل التمثيل الدائر على خشبة المسرح :

الراوى : العامل يستخرج نجمة مأمور أمريكى من جيبه ويعلقها فى صدره

يتحول عن مقعده حتى يجلس فى وجه الراكب

يسحب رقفاً من تحت المقعد

يصنع مائدة ، ينشر أوراقاً

يستخرج بضعة أقلام من جيب السروال الخلفى

يشعل سيجاراً

يضفر شاربه بلعاب ثناياه

أو بدهان يستخرجه من جيب السروال الخلفى

يتتنح مزهواً ، ويقول : (٩٢)

إن حرص صلاح عبد الصبور على تجريد شخصيات المسرحية ونمذجتها يتفق مع اعتماده على التأثير الرمزى فى سيميولوجيا العرض ، فتأثير الرمزية «على تكنيك المنصة تأثير ملحوظ ، فقد أصبح تصميم المناظر والإضاءة أكثر بساطة بقدر كبير» . (٩٣)

واستخراج عامل التذاكر الفورى لـ «نجمة المأمور الأمريكى

- الرف - المائدة - الأوراق - الأقلام» أمام المتفرج يكسر إيهام التمثيل أولاً، ويشى باستعداده الدائم للتحقيق مع كل من يقابله ثانياً . كما أن الإشارة إلى وجود الشارب تتضافر مع الأفعال الثلاثة (يشعل سيجارة - يضفر شاربه - يتتحنج مزهواً) فى الإشارة إلى ديكتاتورية عامل التذاكر وتسلمته بعد أن انتقل الآن من جوار الراكب وجلس فى وضع مواجهة معه .

كما أن جملة الراوى «يتتحنج مزهواً» ، ويقول : «تصدر القول التالى لعامل التذاكر وتبسط عليه غلالة من الزهو المسيطر قبل أن يبدأ .

عامل التذاكر : يا عبده

قف ، واسمع وصف التهمة

أنت قتلت الله ..

وسرقت بطاقته الشخصية

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

والى القانون

فى هذا الجزء من العالم

باسمك يا عشرينى الستره

أفتتح الجلسه (٩٤)

إن عامل التذاكر الديكتاتور ينهر الراكب بفعلى أمر متواليين

(قف واسمع) وذلك قبل أن يبدأ فى توصيف تهمة السرقة التى أثبتتها عليه، ويصرح له باسم صاحب البطاقة المسروقة (الله) . ليس فقط لكنه كعادته يكسب أرضاً جديدة فى كل لحظة استكانة من الراكب ، ولهذا فهو ينعم عليه بتهمة جديدة لا دليل عليها وهى تهمة القتل .

وقبل أن نتسرع فى رفض قبول دعوى الاتهام من غير ذى صفة ، يقدم لنا عامل التذاكر نفسه فى ثوبه الرابع الجديد «علوان بن الزهوان بن السلطان» ، حيث تؤدى شخصيته المتحولة إلى عبثية الحوار «القادر على العمل دون مسلمة مشتركة ، لكنه يظل حواراً لا حوارياً ولا جدياً . كما هو الحال فى مسرح يونسكو» . (٩٥)

إن المتلقى يكتشف من خلال رمزية الأسماء السامية للشخصيات المتسلطة التى يتقمصها عامل التذاكر (علوان - زهوان - سلطان) أنها تمثل ثوب طغيان واحد ممتد فى حقيقة الأمر ، ولا مانع بالطبع من أن نرى ملامح وجه الإسكندر محفورة على وجهه أيضاً.

وتكمن المفارقة / الكارثة فى هذه المحكمة فى أن مدعى التهمة هو ذاته والى القانون الذى سيحكم فيها ، حيث تتضافر هذه المفارقة مع افتتاح الجلسة باسم عشري السترة فى ردنا

مرة أخرى إلى محاكمة الحلاج ، وإلى سيطرة السلطة على
القضاء وغياب العدل في ظل النظام الديكتاتوري كما طرحه
رؤية صلاح عبد الصبور في دراماته الممتدة .

الراكب : لا .. لم أفعل

مظلوم .. مظلوم

إنى أطلب عشرى السترة ذاته

أطمع في عدله (٩٦)

إن الراكب الغارق في تهمتي السرقة والقتل لم ينتبه إلى
تحول شخصية عامل التذاكر مرة أخرى، ولم يؤاخذ على هذا
التحول الجديد ، أو يبدو أنه قد اعتاد هذا الأمر وصار مستلباً
تماماً ومستسلماً لتزييف الوعي وللنظام الديكتاتوري ، حيث
نشاهده يطلب العدل من عشرى السترة رأس هذا النظام ذاته ،
لكن عامل التذاكر لا يلتفت إلى هذا المطلب الجوهري (العدل)
لأنه مستغرقاً في استكمال التوافه الشكلية الرسمية :

عامل التذاكر : لحظة

لأبد لكي يجرى العدل

من أن نحفظ للعدل مظاهره الرسمية

الزاوي : هذا حق

فالعدل بلا مظهر

كالمرأة دون طلاء

كالمسرح - مسرحنا هذا - دون ستائر

ولهذا، فالعامل يقفز كي يجلس فى أعلى العربة

فوق الرف الشبكي

ويدلى ساقيه، ويؤرجح قدميه على رأس الراكب

لا تندهشوا ، هذا أيضاً حق

فقديماً قالوا :

إن القانون ..

فوق رؤوس الأفراد (٩٧)

وتجدر الإشارة إلى أن خطاب الراوى هنا يقوم بأربع وظائف
سيمولوجية الأولى : تصدير القول السابق / الشكلية (مظاهره
الرسمية) ، بواسطة التأشير (هذا حق) والتشبيه (فالعدل بلا
مظهر كالمرأة دون طلاء). الثانية : كسر الإيهام تنبيهاً للحضور،
بواسطة التشبيه المتضمن للتأشير (كالمسرح - مسرحنا هذا -
دون ستائر) . وكسر الإيهام اتجاه محدث يهدف إلى «إعادة
المفهوم القديم عن المسرح والقائم على إحساس الجمهور بأن ما
يراه على المنصة ليس حقيقة واقعة وإنما هو تمثيل» (٩٨) ، حيث
حل مبدأ الصنعة المسرحية Theatre theatrical محل مبدأ
الإيهام الواقعى . الثالثة : تصدير فعل التمثيل الدائر ودفعه

للصدارة (يقفز - يجلس - يدلى - يؤرجح) . الرابعة : صناعة
المفارقة ، وذلك من خلال التناص مع الحكمة القائلة (إن القانون
فوق رؤوس الأفراد)، حيث تكمن المفارقة هنا فى تباين المعنى
الاستعارى الجوهري للحكمة مع المعنى الظاهري الشكلى
المتجسد فى الحركة المسرحية، مما يشى بسطحية السلطة
وشكليتها المفجرة للسخرية والضحك أيضاً، حيث «يعد التوتر
الذى يحدث بين المرجع اللسانى وإشارات حركة الجسد
kinesic signals بوجه خاص، مصندراً عاماً لإثارة
الضحك».(٩٩)

إن الراكب ما زال ثابتاً على موقفه الجوهري البعيد كل البعد
عن الشكلية والمتمثل فى طلب دفع الظلم من عشرى السترة ،
لكن هذا الطلب الملح يفجر الفعل العبثى المتالى .

الراكب : مظلوم والله ، مظلوم .. مظلوم .. !

لم أقتل أو أسرق

أدركنى يا عشرى الستره

عامل التذاكر : هل تطلب عشرى الستره

الراكب : مظلوم .. مظلوم ..

عامل التذاكر : أنا عشرى الستره

انظر

الراوي : العامل يفتح سترة الرسميه

مرة ، مرة ، مرة ، مرات سبعة

تلمع أزرار السترة من سترة الأولى حتى
جلده

الراكب : عدك يا عشرى السترة (١٠٠)

إن العامل ذاته يتحول مرة أخرى إلى عشرى السترة في
إشارة واضحة إلى اختلاف الشكل وبقاء جوهر الديكتاتورية .
وتكمن قمة تزييف الوعي والاستلاب في طلب الراكب لعدله على
الرغم من أنه يرى ويعلم أنه الإسكندر / زهوان / سلطان /
علوان / عشرى السترة .

وإذا كان «باترس بافيز» يرى أن «المسرح يظل خطاباً ميتاً
بدون التناول التأويلي لعلاقة القارئ المتلقى»^(١٠١)، فربما تضافر
تحويل السترة الزى إلى رمز للثياب العسكرية ، مع شخصية
عامل التذاكر/ عشرى السترة المهيم على كل الوظائف
والأدوار، في تذكيرنا - الذي يهدف إليه كسر الإيهام - بما كان
يدور فعلاً على ساحة الواقع السياسى فى تلك الحقبة، حيث
«كانت الوزارات الأساسية التى تصدر قيادتها العسكريون هى:
الحربية، الداخلية ، الخارجية ، الإعلام ، الثقافة ، التربية
والتعليم (بالإضافة أحياناً إلى الأوقاف والأزهر والسياحة

والمواصلات)»^(١٠٢)، وبهذا يصل العدد إلى عشر سترات ، عفواً
عشر وزارات.

إن عامل التذاكر / عشرى السترة يجيب على طلب الراكب
الأخير «عدك يا عشرى السترة» بسؤال يفتح بوابة الإذلال مرة
أخرى فيما يشبه الأمر المباشر بالنفاق .

عامل التذاكر : هل تطمع فى عدلى ؟

ماذا تعرف عن عدلى ..؟

الراكب : إنك أعدل من فى الأرض .. (١٠٢)

واستجابة الراكب المنافقة المتذلة عبر أداة التوكيد «إن» ،
واستخدام أفعل التفضيل «أعدل»، وإطلاق المقارنة على سائر
البشر «من فى الأرض» ، تقوده كما تعودنا إلى مزيد من
التنازلات ، حيث يتمادى عشرى السترة فيطلب منه أن يحدثه
عن خصلة أخرى من خصاله الحميدة ، فيطيعه منزلقاً إلى هاوية
أعمق .

عامل التذاكر : لا بأس بهذا ..

حدثنى عن رفقى بالضعفاء

الراكب : فإذا رحمت ، فأنت أم أو أب

هذان فى الدنيا هما الرحماء (١٠٤)

إن الراكب الذى يجهد نفسه فى محاولة استرضاء عامل

التذاكر ينتقل من اللغة العادية التي لم ترض غرور عامل التذاكر تماماً « لا بأس بهذا » إلى التناص الشعري مع بيت شوقي في «الهمزية النبوية» (١٠٥) ، مما يفتح الباب أمام تصور القارئ لإمكان الربط بين عامل التذاكر والنبى فى القدر والمنزلة ، بوصفه درجة تمهيدية لما سنصل إليه فى نهاية النص من ربط مباشر بين الله والحاكم الدكتاتور .

ويستحسن العامل هذا النفاق فيستزيد الراكب :

عامل التذاكر : هذا أحسن

حدثني عن علمي

الراكب : عليم بأسرار الديانات واللغى

له خَطرات تقضح الناس والكتبا (١٠٦)

إن الراكب قد أدرك إعجاب عامل التذاكر بالمديح الشعري ، فراح يستحضر من ذاكرته أبيات عمالقة المديح فى التراث العربى مستخدماً بيت المتنبي (١٠٧) ، فى محاولة منه لإيهام عشرين السترة بالتساوى فى المكانة والرتبة مع سيف الدولة على الرغم من أحقية الأول بالمدح واستحقاق الآخر للذم .

ويستحسن العامل بالطبع هذا النفاق فيستزيد الراكب مرة

أخرى :

عامل التذاكر : طيب .. طيب

حدثني عن جودي

الراكب : ولو لم يكن في كفه غير روحه
لجاد بها ، فليتنق الله سائله (١٠٨)

إن الراكب يستمر في نفاق عامل التذاكر بواسطة التناص الشعري للمرة الثالثة على التوالي، وإذا كان «ليس من المتصور أن يكون استدعاء أي خطاب لمجرد إنتاج معنى تم إنتاجه بل إن (التأسيس) هو أول العوائد التي يفيد منها الخطاب الحاضر بامتصاص ما سبق وإذابته في نسيجه الصياغي أو الدلالي بكل محموله الشعري أو النثري، التاريخي أو الفلسفي، الأسطوري أو الرمزي»^(١٠٩)، وإذا كان لوتمان يرى أن «النص الشعري كنسق مكون من شرائح لا يوجد فيه المعنى إلا سياقيًا»^(١١٠)؛ فإن التناص المتكرر في هذا السياق يعد إشارة واضحة إلى نفاق المثقف للحاكم ، الذي يشير بدوره إلى سرمدية التبعية في مقابل سرمدية الاستبداد .

إن استحيان العامل للمديح بالتناص دفع الراكب المتهاوى إلى قاع التدنى عبر استحضار بيت شعري شديد المبالغة طمعاً في الوصول إلى أقصى درجات النفاق إرضاء لعامل التذاكر، لكن النتيجة كانت عكسية ، فعامل التذاكر لم تعجبه المبالغة التصويرية في البيت الأخير ، حيث لا يتسع أفقه المغلق على

ذاته للسمو على ظاهر الألفاظ وصولاً إلى الدلالة الرمزية الكامنة
خلف التصوير الشعري في إشارة إلى سطحية ثقافة السلطة
الدكتاتورية .

عامل التذاكر : لا ، هذا قول طائش

فأنا لا أقدر أن أعطي أحداً روى
لا ضناً منى أو بخلاً ، بل إشفاقاً أن يختل
نظام الكون

هى مسؤولية .. !

هل هذا شعرك ؟

الراكب : لا ، وجلالة مجدك

هذا شعر سمج مافون يعلق فى ذاكرتى من
أيام صباى

عامل التذاكر : هل تعرف من قائل هذا الشعر ؟

الراكب : المتنبى فيما أذكر .. (١١١)

إن عامل التذاكر / الدكتاتور لم يتقبل فكرة الإشارة إلى
احتمالية موته حتى على مستوى التصوير الشعري ، وبدلاً من
أن يرد خوفه من الموت إلى الطبيعة الإنسانية أو إلى خشية
ضياع سلطانه ، نجده يحول رعبه الحقيقى إلى إشفاق مصطنع
مغرور على اختلال نظام الكون إذا مات ! فى إشارة أكثر

وضوحاً إلى الربط بين الله والحاكم الدكتاتور التي سينتهى
النص إليها .

لهذا ليس غريباً أن يتحول عدم قبول عامل التذاكر للبيت
الذي أراد أن يمدحه به الراكب إلى اتهام فوري له «هل هذا
شعرك؟» ، والراكب لا يتوانى لحظة واحدة عن تبرئة نفسه «لا ،
وجلالة مجدك» والتراجع عن اختياره بل والوقوف ضده أيضاً
«هذا شعر سمج مافون يعلق في ذاكرتي من أيام صباى» .

وعند سؤال عامل التذاكر للراكب عن قائل هذا البيت الذي
يحفظه فإنه يجيب قائلاً «المتنبى فيما أذكر» ، وتكمن المفارقة في
أن قائل هذا البيت هو «أبو تمام» في مدحه للمعتصم وليس
المتنبى . (١١٢)

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن محمد ناصر
العجيمي يقول في تعليقه على الفقرة السابقة - المديح بالتناص :-
«إن الكاتب يُنطق المسافر في بعض مواطن المسرحية كلاماً
محاكياً لنصوص شعرية مدحية قديمة ويجعله يلتزم في إنشاده
الجدية وكأن موازينه اختلت فاختلطت باختلالها النصوص في
ذهنه وأضحت تنتمي إلى فسحة لا زمنية إذا اعتبرنا أن لكل
عصر لغته» (١١٣) ، وعلى الرغم من طلاوة هذا التأويل ؛ فإنه
مؤسس على جهل الباحث بقائلي هذه الأبيات التي نسبناها إلى

أصحابها ، فهي أبيات تراثية حقيقية لا تنتمي إلى دائرة «المحاكاة اللغوية» كما توهم .

ونعود إلى النص لنجد أنفسنا نظرياً نواجه فرضين؛ الأول : أن السهو في نسب البيت يرجع إلى صلاح عبد الصبور نفسه ، والآخر : أن الجهل بنسب البيت يرجع إلى الراكب/ الشخصية الدرامية ؛ فإننا عملياً نواجه حقيقة واحدة متمثلة في أن البيت قد ورد على لسان الراكب / الشخصية الدرامية ، وهو المسؤول الوحيد أمامنا عن عدم صحة نسب البيت إلى صاحبه ، لأننا لا علاقة لنا بالمؤلف ، ومرجعنا الذي نعتد به هو النص ، حيث يشي نسب البيت الخاطي في هذا السياق بسطحية الثقافة السائدة ، وتغيب وعي الشعب المستلب.

وإذا كان إيكويري أن «كل فعل للقراءة هو إجراء تبادلي صعب بين كفاءة القارئ (العالم المعرفي للقارئ) ونوع الكفاءة التي يفترضها نص ما لكي تتم قراءته بطريقة مثمرة»^(١١٤)، ويرى فراي «أنه من السخف اعتبار حكم الناقد الحكم الأخير على معنى النص»^(١١٥) ؛ فإننا نواجه بافتراضين جديدين؛ الأول: أن القارئ يعرف أن البيت لأبي تمام، فيدرك المغزى الفني للنسب الخاطي . والآخر: أن القارئ لا يعرف قائل البيت الأصلي ، فيفوته إدراك دلالة النسب الخاطي التي أشرنا إليها،

وإن كان لن يفوته فى الحالتين إدراك دلالة أخرى أكثر أهمية
تنبع من اختلاف الراكب مع عامل التذاكر فى تحديد شخصية
قائل البيت.

عامل التذاكر : لا ، لا ، لا يخطئ حدسى أبداً

هذا يبدو من شعر العالم

شعبان العائم (١١٦)

حيث يدرك المتلقى أن عامل التذاكر لا يتوقف فى هذا
السياق أيضاً - عبر النفى الثلاثى لخطاب الراكب ، والقطع
بنسب البيت إلى غير قائله - عن الاستمرار فى تزييف وعى
الراكب . كما أن وصف منتحل البيت بـ «العالم» وتلقيبه بـ
«العائم» يتضافرن معاً فى الإشارة للمتلقى بأن المثقف
«الشاعر/ العالم» هو مثقف تابع وعميل للسلطة - حيث يتقاطع
لقبه «عائم» مع الوصف الشعبى «يركب الموجه» الذى يطلق على
من يسير فى اتجاه الركب أينما سار - تحقيقاً لسرمدية تبعية
المثقف المادح العميل من زمن الشعراء الأوائل حتى زمن
المثقفين المعاصرين الذين يشير إليهم النص عبر كلمة «صحفى»
التالية بوصف الصحافة مهنة حديثة ومعاصرة.

عامل التذاكر : شعبان العائم

صحفى فى حاشيتى

لا يصلح إلا فى هذا الهذر الأجوف

لكنى أتسلى به

هل تعلم .. لست سعيداً (١١٧)

إن وصف «فى حاشيتى» يدعم دلالة التبعية الكامنة فى اللقب «العائم» ، وتضمن مهنة الصحافة - بما لها من مجال إعلامى واسع ومؤثر - للحاكم تزييف وعى الشعب وهيمنة خطابه الدكتاتورى .

وعلى الرغم من كل هذه السيطرة المطلقة فإنها لا تحقق السعادة والاستقرار للحاكم الدكتاتور ، حيث يفاجئنا السطر الأخير من المقطع السابق بتحول الخطاب على المستوى اللغوى من صيغة المتكلم إلى صيغة المخاطب «هل تعلم» ، وعلى المستوى الدرامى من صيغة الديالوج إلى صيغة المونولوج .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أنه «حتى فى المونولوج ، يعتبر الكلام المسرحى بالضرورة حوارياً . فالحوار المسرحى ليس سلسلة من الطبقات النصية ذات فاعلين للإخبار أو أكثر بقدر ما هو موقف كلامى يظهر لفظياً ويتكون من عنصرين متواجهين» . (١١٨)

إن عامل التذاكر يبدأ مونولوجه الطويل الذى يشرح فيه للراكب - وللمتلقى - أسباب شقائه وعدم سعادته ، التى يهمنى

منها الإشارة إلى موضعين؛ الأول : (فزع السلطة) حيث يقول :

أفزع فى الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصرى كى أتفقد أحوال القصر
أحفظ فى ذاكرتى أسماء القتلة والسفاحين
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر ..
أنواع القتلة والسفاحين (١١٩)

إن هواجس ضياع السلطة من الحاكم الديكتاتور فى هذه المسرحية تعادل «غرفة التذكارات السوداء» المتحققة فى مسرحيات صلاح عبد الصبور كافة بصور مختلفة . وتجدر الإشارة إلى أن هذه التذكارات السوداء تتعلق بالماضى فى المسرحيات الأخرى كافة نظراً لارتباطها بالثقافة أو من يعادله من الشخصيات العادية التى عانت وتعانى من القهر المستبد ، فى حين تتعلق فى هذه المسرحية بالمستقبل نظراً لارتباطها بالحاكم / السلطة الدكتاتورية ورغبته العارمة فى استمرار هيمنته وشمولها .

فالفقرة السابقة من المونولوج تشير إلى فزع الديكتاتور الدائم خوفاً من ضياع سلطانه ، كما تحدد نوعية خاصة (ذوى الأفكار السيئة) تمثل أكبر مصدر خطورة على السلطة فى إشارة واضحة إلى المثقف الذى لا يقبل تزيف وعيه ، بل يعمل

على تنوير الآخرين طمعاً في جلاء وعيهم ودفعهم للفعل الثورى ،
فى مقابل المثقف العميل الذى يتسلى به الحاكم. فكما يقول
صلاح عبد الصبور: «كل مصاصى الدماء ، وتجار الحروب ،
لهم منطق واحد ورؤيا واحدة هى : العدااء المحكم للثقافة وبنفس
القدر العدااء المحكم للإنسان»^(١٢٠)، وتجدر الإشارة إلى أنه إذا
كان نموذج هذا المثقف المقاوم لا يتجسد فى أى شخصية من
شخصيات هذه المسرحية التى تفسح مساحة ضخمة من
الطغيان لنشر صورة مكبرة للديكتاتورية ؛ فإن مقاومة
الديكتاتورية فى هذا النص تتمثل فى وسائل فنية مثل التغريب
المدعم بالتصدير والتأطير وكسر الإيهام ، وكلها آليات تحفز
ذهن المشاهد وتنبيهه لاكتشاف المغزى الكامن خلف المفارقة
الساخرة ، وربط ما يدور على خشبة المسرح بما يحدث فى
الواقع .

فقد اتخذ بريخت ومثله صلاح عبد الصبور من التغريب
«وسيلة لتنشيط الموقف الثورى عند المتفرج والقارئ تجاه
العالم»^(١٢١)، أما السخرية «فهى من أقوى الأسلحة لزلزلة
الأرض تحت أقدام الرياء والنفاق. ومن ثم كان التهكم موقفاً
أخلاقياً كما هو تعبير عن التمرد»^(١٢٢).

أما الموضوع الآخر الذى نتوقف عنده فى المونولوج ، فهو

قوله :

فأنا لا أخشى الموت

لكن لابد من الحيطة

ولهذا، فأنا أقتل أعدائي أو أشريهم بالترتيب (١٢٣)

حيث تشير هذه الفقرة إلى ذراعى السلطة سيف السلطان
وذهب السلطان اللذين تدافع بهما السلطة عن وجودها وتطوع
بهما أعداءها وفقاً لرؤية صلاح عبد الصبور الممتدة والمتكررة
فى دراماته .

إن الراكب «القتيل» يواسى عامل التذاكر / عشرى السترة

«القاتل» بعد أن أطلعه على آلامه (غرفة تذكاراته السوداء) .

الراكب : لا تحزن يا مولاي ..

دمعك أغلى من أن تسفحه إشفاقاً منك ،

على أهل السوء

عامل التذاكر : هذا حق

يبدو أنك رجل طيب

لحظه ..

الراوى : العامل يهبط من فوق الرف

يجلس جنب الراكب

الراكب يتفاعل بالخير

يشكر ذلته إذ توشك أن تنقذ روحه (١٢٤)

إن تحديد «الموقف الخطابي» للمتحدثين «موقف كلامهم الذى يخفى أحيانا عن الأعين ، ويحتجب خلف بداهة المعنى (معنى الخبر)» (١٢٥) ، أمر شديد الأهمية لفهم الخطاب المسرحى . فعامل التذاكر يقول للراكب «يبدو أنك رجل طيب» ، وظاهر القول يدل على الإشفاق ، لكن الموقف الخطابي «غالباً ما يتحكم فيه ما لا يقال فى الخطاب . فعلينا أن نبحث عن «الإشارات» التى تسمح بالتعرف على الموقف «الحقيقى» والعلاقات «الحقيقية» بين الشخصيات عن طريق الصياغة والحركة» (١٢٦)

فكلمة «لحظة» تجذب الانتباه إلى فعل التمثيل الذى سوف يبدأ مصدراً بتعليق الراوى المصاحب له ، وأول هذه الأفعال الحركية «يهبط من فوق الرف» ينبهنا مرة أخرى إلى أن عامل التذاكر كان يبكى «إشفاقاً على أهل السوء» وهو يجلس فوق الرف ويؤرجح أقدامه فوق رأس الراكب / أهل الخير حتى يدرك المشاهد كذب هذا الإشفاق واستحالة وجوده فى قلب هذا الديكتاتور القاسى .

إن العامل فى حقيقة الأمر يبدى شيئاً من التمسك المسرح «يجلس جنب الراكب» حتى يسمح لنفسه بالتمكن منه مرة أخرى واستدراكه إلى نقطة جديدة أكثر قسوة وصعوبة، على عكس ما

يعتقد الراكب «يتفاعل بالخير» وعلى عكس ما تدل عليه كلمات عامل التذاكر السابقة «إنك رجل طيب» والتالية أيضاً .

عامل التذاكر : فلنتحدث كصديقين

قلعك تغفر لى أن أتمعن فى أمرك
إذ أنبئك بأن قد شاعت شائعة لا أدرى
ما فيها من صدق .. (١٢٧)

فسرعان ما يتحول الشك «لا أدرى ما فيها من صدق» إلى يقين «هى صادقته وبكل أسف» (١٢٨) ، وتتحول الشائعة من صفة التعميم المجهلة للفاعل «رجل من أهل الوادى قد قتل الله .. وسرق بطاقته الشخصية» (١٢٩)، إلى اتهام صريح مرة أخرى للراكب المسكين .

عامل التذاكر : ولهذا حين أقول :

أنت قتلت الله

لا أعنى طبعاً - أستغفره - أنك قد ..

لا، لكنى أعنى.. أنت سرقت بطاقته الشخصية

وبهذا يتساوى الأمران (١٣٠)

إن مسرح اللا معقول الذى يقدمه لنا صلاح عبد الصبور فى هذا النص «يسخر بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب من ذلك الغثيان . من أولئك البشر الذين يخفون وراء

حركاتهم وأحاديثهم حيوانية مخيفة .. حتى إنك لتتساءل لماذا يحيا هؤلاء الناس» (١٣١) . وهذا هو ما يؤكد استمرار الحوار .

الراكب : لكنى لم أفعل شيئاً من هذا قط

عامل التذاكر : هذا أمر آخر

نتداول فيه فيما بعد

لكن الموضوع

أن الله تخلقى عن هذا الجزء من الكون

لا يعطينا شيئاً قط

لا ينظر فى هذى الناحية كما كان (١٣٢)

إن عدم فعل الراكب للتهمة فى الواقع الدرامى يختلف عن اتهام عامل التذاكر الكاذب له «هذا أمر آخر» حيث عليه أن يخضع لاتهام عشرى السترة وحكمه أياً ما كان الأمر كما سيحدث فى نهاية العرض . كما أن التظاهر بإرجاء الديمقراطية «نتداول فيه فيما بعد» يتحول إلى قتل مادی لها فى الواقع الدرامى حيث لا تتم مناقشة هذا الموضوع مرة أخرى.

وهنا قد يقفز الواقع المعيش إلى الذهن مرة أخرى «ففى ثورة ١٩٥٢ تضافرت الأصول الدينية ، السياسية والوطنية، الإرهابية مع البنية العسكرية فى تغييب الديمقراطية، وبالتالي فى إقامة علاقة تبعية لم تكن من قبل بين العسكرى والمدنى» (١٣٣) ، بين

عشرى السترة والراكب.

إن صلاح عبد الصبور يبرز مرة أخرى سوء أفعال البشر بوصفها مبرراً لقطع العطاء الإلهي عنهم ، وهى ذات الرؤية المثالية التى طرحها الحلاج :

تعالى الله ، قد يأنف أن ينظر فى مرآتنا ذاته
فيصرف وجهه عنا (١٢٤)

ولكن إذا كان الحلاج قد طرح هذه الرؤية فى محاولة لدفع الناس إلى عمل الخير ، فإن عشرى السترة يرددها لغرض آخر مختلف تماماً وهو محاولة إقناع الراكب بأن الأمر أكبر وأهم من حياته حتى يتسنى له قتله .

عامل التذاكر : هل أدركت كم الأمر خطير

يستدعى إنكار الذات

الراكب : جداً .. يا مولاي

عامل التذاكر: هل أنت على استعداد أن تصنع شيئاً

من أجلى

من أجل الوادى

الراكب : بل من أجلك يا مولاي

دعنى أبحث عنه معك

عامل التذاكر : تبحث عنه معى ..؟

الراكب : اسمح لى يا مولاي

عامل التذاكر : ها هو ذا

الراكب : من ..؟

عامل التذاكر : أنت ..! (١٣٥)

إن سياق الخطاب يتراوح بداية بين الطلب / الاستفهام العامل (هل أدركت - هل أنت) وإجابة الراكب (جداً .. يا مولاي - بل من أجلك يا مولاي) ، حيث يعمل سؤال العامل على محاولة إقناع الراكب بوجهة نظره ، وتحمل إجابة الراكب اقتناعاً بطريقتاً بتقديم المساعدة من أجل عشرى السترة (مولاي) لا من أجل الوادى . (١٣٦)

وحين يتحول الخطاب إلى طلب الزاكب المتمثل فى صيغة الأمر / الرجاء «دعنى أبحث عنه معك» ، يصفعه العامل بالاستفهام الاستنكارى «تبحث عنه معى ؟» ، وكأن صيغ الطلب بأنواعها حق وحكر لعشرى السترة الذى يملئ رغباته وأوامره ويحقق مع من يشاء .

لقد أدرك الراكب أنه قد تطاول وتجاسر على فعل الطلب حتى وإن كان الطلب هو مساعدة العامل ، لهذا فهو يستسمحه مرة أخرى عله يرضى عنه ويتركه يساعده «اسمح لى يا مولاي» مستخدماً كلمة «مولاي» للمرة الثالثة فى هذا المقطع لإبراز

الخصوع التام والاستلاب الكامل ، وهنا لابد لعشرى السترة
كما عودنا أن يقفز مرة أخرى ليحتل مساحة أكبر من أرض
الطغيان أمام تراجع الراكب المسكين .

إنه يطلق قنبلة لغوية مستخدماً أقوى صيغة تأشيرية في
اللغة العربية «ها هو ذا» التي تستخدم التنبيه والضمير
والإشارة معاً ، لتعيين الحضور المكثف «هنا والآن» لـ «أنت»
المخاطب ، حيث يساهم اسم الإشارة «ذا» في تفريغ ضمير
الغائب «هو» من دلالة وتحويله إلى ضمير مخاطب «أنت» متعين
ومشار إليه .

إن الراكب يندهش من التحول الفجائي للعلاقة بينه وبين
عشرى السترة من الصداقة والود إلى الاتهام البين ثانية
(من...؟) ، فيجيبه الراكب مرة أخرى بالمعادل المختزل للعبارة
السابقة (ها هو ذا) المتمثل في كلمة (أنت) بما تحمله أيضاً من
دلالة الحضور المكثف للمخاطب الحاضر هنا والآن ، حيث تقوم
بدور التأكيد القاطع للدلالة / الاتهام .

إن عشرى السترة يتفضل مشكوراً بشرح أسباب هذا
التحول المفاجئ للراكب / المشاهد من خلال هذا المونولوج
متوسط الطول الذى سننقسمه إلى أربعة أقسام:
القسم الأول يتمثل في تصوير حجم المشكلة:

افهمنى أرجوك
كان الأمر حبيساً لا يعرفه إلا بضعة أشخاص
من خلصائى
حتى انتشر النبأ الفادح
وصل إلى أعدائى
وتسرب منهم للعامه
ولهذا لا يتسع لنا الوقت الآن
لنميز بين الصادق والكاذب
لابد من الحسم
لو لم أفعل لاختل نظام الوادى
إنى أعرف ما أفعل (١٣٧)

إن نسق مجال فداحة انتشار الخبر يسير فى متوالية
تصاعدية (خلصائى - أعدائى - العامة) حيث يطرح هذا
النسق فكرة أقرب ما تكون إلى المواجهة العدائية بين عشرى
السترة والشعب، فالأعداء الأنداد أقرب إليه من العامة .
وإذا كان مسرح العبث يركز على «وجهة نظر فلسفية بحتة ،
فكل شئ فى هذا العالم الذى نعيشه يعوزه المنطق والإحساس
السليم والمعنى» (١٣٨) ؛ فإن مساواة عشرى السترة الدالية بين
مفهومي الصدق والكذب تحت شعار الحسم تعد هى مفتاح

التشفير المسرحى العبثى فى هذا النص .

فالرغبة فى المحافظة على السلطة الفردية الديكتاتورية هى التى أوقعتنا فى هذا التناقض العبثى (كاذب = صادق) ، حيث تتجلى هذه الديكتاتورية لغوياً فى السطر الأخير من الفقرة «إنى أعرف ما أفعل» ، والذي يمكن اختزاله سيميولوجياً إلى «ى - أنا - أنا» ليعد دليلاً لغوياً على الحضور الدرامى المكثف لأنا عامل التذاكر التى لا يقابلها أحد .

أما القسم الثانى من المونولوج فيعرض تصور عامل التذاكر لحل المشكلة :

سأقول لهم فى صحف الغد إننى نفسى
قد أمسكت الجانى ،
وقتلته

وسأعرض جثتك وصورتك على الناس (١٣٩)

إن المفارقة تكمن فى أن تصور حل المشكلة لا علاقة له بحل المشكلة الحقيقية بل إنه يتمثل فى تزييف وعى الناس بها ، فكما يقول صلاح عبد الصبور: «فى عصر كهذا العصر هناك كمية رهيبة من الخداع الروحى بتأثير المستخدمات والتقدم التكنولوجى .. إعلام ، دعاية، توجيه ، إرشاد أيًا ما كان الاسم الذى يطلق على ذلك إلا أنه فى النهاية يندرج تحت ما أسمىه

الخداع الروحي الموجه إلى تشويه الإنسان وسلبه وعيه
المستقل» (١٤٠)

وقد لعبت اللغة / العلامة دوراً بارزاً في جذب انتباه الجمهور
إلى فاعل هذا التزييف من خلال الضمائر البارزة والمستترة
والتوكيد المعنوي (أقول - إني - نفسي - أمسكت - قتلت -
أعرض) حيث تعمل تأشيرياً على إبراز المكثف للفاعل الدرامي
المتجسد / عسرى السترة .

أما القسم الثالث من المونولوج فيعرض محاولة إقناع الراكب
بالحل :

إنك رجل طيب
مخلوق من أنبل طينه
أهل للتضحية الكبرى
أنت على استعداد أن تصنع شيئاً من أجل
هل تذكر ... ؟

دعنا من هذا الموضوع الآن
نتداول فيه فيما بعد (١٤١)

إن محاولات إقناع العامل للراكب تتمثل في ثلاث آليات
أولية؛ الأولى : النفاق، في قوله (رجل طيب - من أنبل طينه)
مقارنة بوصفه السابق له (رجل يسوقى عادي من أهل

الوادي)^(١٤٢). الثانية : تزييف الوعي ، المتمثل في تصوير القتل غير المبرر بأنه تضحية كبرى. الثالثة : الاعتماد على عالم الخطاب universe of discourse ، عبر تذكير الراكب بوعدده السابق بمساعدة العامل في حل هذه المشكلة ، «فعندما نرجع إلى شيء ما في مجرى الحوار يفترض أن نكون قد سلمنا بوجوده على نحو ما . هذه المراجع التي تمثل مواضيع الخطاب تأخذ مكانها في عالم الخطاب بوصفها مواقع يجرى الرجوع إليها» . (١٤٣)

وقد وصفت آليات الإقناع الثلاث السابقة بأنها أولية لأن الآلية الأخيرة المتضمنة في قوله :

دعنا من هذا الموضوع الآن
نتداول فيه فيما بعد (١٤٤)

وهي آلية الديكتاتورية وتغيب الديمقراطية – وبخاصة أن هذا الموضوع أيضاً قد أغلق تماماً ولم يفتح ثانية – هي الآلية المتحكمة في تنفيذ عشرى السترة للفعل الذي يريده سواء اقتنع الراكب أو لم يقتنع .

وهنا نصل إلى الجزء الرابع والأخير من المونولوج ، وهو اختيار وسيلة القتل .

أسألك سؤالاً لتجيب جواباً يتفق وثوقك

هب أن أمامك أربع آلات للموت
السوط .. (١٤٥)

إن السؤال يطرح ديمقراطية شكلية ومفرغة من مضمونها ،
ديمقراطية أن تختار وسيلة قتلك الحتمى دون مبرر .

وفى هذه اللحظة الحاسمة من العمر يتحول المونولوج إلى
ديالوج ، حيث يرفض الراكب وسيلة القتل «السوط» فيقترح عليه
العامل وسيلة قتل أخرى لها رصيد تاريخى ديكتاتورى أيضاً .

الراكب : لا .. لا ..

عامل التذاكر : لا يتفق ونوقك

هذا أسلوب همجى متخلف

تيمورلنك الهمجى!

ما رأيك فى السم

الراكب : لا .. لا ..

عامل التذاكر : لا يتفق ونوقك .. أيضاً

أنت على حق

أسلوب ممزوج بالخسة والغدر

أسلوب الديتشى (١٤٦)

وإذا كان القارئ العادى يعرف تيمورلنك (١٣٣٦-١٤٠٥)
الفاتح المغولى المسلم الذى اجتاحت جحافله المنطقة الممتدة من

منغوليا إلى البحر الأبيض المتوسط واشتهر بوحشيته وقتله
لأعدائه ضرباً بالسوط ؛ فإن القارئ المثقف قد يلتبس عليه الأمر
فى تعيين «الديتشى» المقصود فى هذا السياق .

فماهر شفيق فريد - مثلاً - اعتقد أن هناك خطأ مطبعياً، وأن
الاسم الصحيح هو «الدوتشى/موسولينى» على الرغم من أنه لم
يشتهر بقتل أعدائه بالسم . (١٤٧)

والديتشى المقصود هو «كرستيان بورجيا» أحد زعماء أسرة
الميدتشى الذى يقول عنه كريستيان غاوس فى مقدمة كتاب
مكياڤلى : «وإذا كان هناك من بطل للأمير ، فهو سيزار
بورجيا، الذى تحتل أعماله ومآثره الفصل السابع من الكتاب
بعد إضفاء عبارات الإطار والثناء عليه». (١٤٨)

ويرى «ول ديورانت» أنه يُعزى لسيزار بورجيا وأُسرة
الميدتشى أنها كانت «تقوم بتسميم الكرادلة لتعجل بعودة
ضياعهم إلى الكنيسة» (١٤٩) ، وأن «هذه الحوادث الكثيرة للقتل
بالسم تبلغ المائة» (١٥٠) ، وأن «الثرثارين من أهل روما كانوا
يتحدثون عن سم بطى المفعول ينموه الكنتريلا cantarella
أهم عناصره الزرنيخ ، ويقولون إنه إذا وضع مسحوقه فى
الطعام أو الشراب - وحشى فى نبيذ العشاء الربانى نفسه - فإنه
يحدث موتاً بطيئاً يصعب تتبع سببه». (١٥١)

وأياً ما كانت المبالغات فى هذا الموضوع ؛ فإن نسب القتل
الغادر بالسم الذى يدسه الباباوات للكرادلة فى أيام النهضة
حتى تعود ضياعهم إلى الكنيسة ثابت فى التاريخ ومسجل باسم
الميدتشى التى يشير النص إلى زعيمها فى محاولة لفضح
وتعرية الديكتاتورية الدموية ، حتى وإن اتشحت بثوب الإسلام
أحياناً «تيمورلنك» ، أو بمسوح المسيحية أحياناً أخرى «أسرة
الميدتشى» .

إن عامل التذاكر الأمر الناهى يقترح ويرفض وسيلة قتل
جديدة ، دون أن يجرؤ الراكب على إبداء رأيه :

ما رأيك فى الغدارة

لا .. لا .. أنا نفسى لا أهواها

قتل عن بعد ، دون ملامسة محمومة

أسلوب عصرى مبتذل ،

لعب صغار جبناء

يحتاج الموت إلى أسلوب تقليدى ،

يحفظ رونقه وجلاله (١٥٢)

ثم ينتقل فى مداولته الديمقراطية للغاية من اقتراحه الذى
رفضه إلى تحديد وسيلة قتل تراثية أكثر دموية ينفذ بها فعله
على الفور دون انتظار إجابة الراكب :

آه .. الخنجر ..

الإسكندر ..

معذرة .. يا عبده

يا أنبل مخلوق صادفته

فليمسك الخنجر ..

فليدخلك الخنجر

«يطعنه بالخنجر» (١٥٢)

إن الربط بين أدوات القتل التي يستعرضها العامل أمام الراكب والجمهور مرة أخرى - فهي موجودة على المسرح بوصفها وسيلة تهديد دائمة منذ أن أخرجها العامل/الإسكندر في بداية المسرحية - وبين بعض الشخصيات التراثية التي تعد علامات على الديكتاتورية يعد إشارة واضحة إلى استمرارية طغيان السلطة على مر التاريخ؛ وكأنه حقيقة سرمدية .

كما أن اختيار العامل مرة أخرى أيضاً لشخصية الإسكندر حتى يرتدى قناعها وينفذ القتل بوسيلتها / الخنجر تجعل المشاهد يستعيد صورة الإسكندر التاريخية ليقارن بين الشخصيتين بأحثاً عن وجه الشبه الذي سيظهر لنا في ختام المسرحية ، «فمرونة النسق الإيحائي تسمح بتوضيح كيفية استثمار سلسلة من البنيات الأيديولوجية لدى القارئ أو المتفرج

فى الشخصية نفسها سواء بواسطة عناصر خارجية عن النص تاريخية أو أسطورية ، أو بواسطة عناصر مستخدمة فى العرض». (١٥٤)

إن الراوى يتدخل هنا لسبيين؛ الأول : تصدير الفعل الدرامى السابق / فعل القتل لغوياً ، والآخر : كسر الإيهام المسرحى بتوجيه الكلام للجمهور فى محاولة منه لجذب انتباهه حتى يحاول اكتشاف المغزى الكامن خلف ما يحدث من عبث .

الراوى : لا أملك أن أتكم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى

بالصمت المحكم

الراكب : أه ...

لكننا لم نتداول بعد

عامل التذاكر : نتداول فيما بعد (١٥٥)

ويشئ خطاب الراوى بسلبيته تجاه هذه الجريمة البشعة ، كما يشئ بسلبية الجمور أيضاً الذى يوجه له الخطاب دعوة بالصمت ، والصمت فى مثل هذا الموقف العصيب يعد مساهمة إيجابية فى تدعيم طغيان الديكتاتورية الذى لا يجد من يوقفه .

إن الراكب المتألم يتعجب من قتل عشرى السترة له قبل أن يتركه يختار وسيلة القتل المناسبة كما وعده (لكننا لم نتداول

بعد)، فيحسم عشرين السترة الأمر بقوله (نتداول فيما بعد) ،
حيث تؤدي السخرية في هذا الموقف / السياق دوراً دلالياً بارزاً
«فالسخرية من بين جميع المجازات هي الوحيدة التي يجب أن
تخرجنا دائماً من النص ، إلى الشفرات والسياقات والمواقف .
وفي الحقيقة فإن تحيز السخرية هذا هو بالضبط ما يجعل منها
مشكلة سيميائية مثيرة» (١٥٦) ، حيث يشير تداول ما بعد الموت
الساخر إلى التغييب الحقيقي والكامل لكل ألوان الديمقراطية
وأشكالها في ظل الحكم الديكتاتوري .

وعلى الرغم من هذه الديكتاتورية الوحشية ؛ فإن تكنيك
المسرحية الفني لا يخرج بها عن إطار الفارس الذي أراده لها
المؤلف، حيث يعد «عدم الملاعة بين ما تقوله الشخصية بلسانها
وبين ما تفكر فيه في الواقع من أبرز أسباب إثارة
الضحك» (١٥٧)، «فالمستبد الذي (يخيف) بكلامه الممثل الذي
يشارك معه في العرض بشكل متخيل ، يخلق لدى المتفرج
عواطف شتى ليس من بينها الخوف» (١٥٨) ، حيث يعمل
«الفعل عبر التعبير على إنتاج أثر ما على المتفرج ، وأثر
مصطنع على الممثل الذي يشارك معه في العرض مع التحفظ
المهم على كون هذين الأثرين مختلفين» . (١٥٩)

إن الراكب يصر على إثبات براعته وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

الراكب : أقسم أنى .. لم أقتل .. لم أسرق
أقسم .. أقسم ..

عامل التذاكر : أعلم هذا يا أنبل مخلوق

هل تدري من قتل الله ،

وسرق بطاقته الشخصية

لا ، لن أكشف أمره

لكن .. لا بأس

افتح عينيك لآخر مره

انظر آخر نظره

«يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد ، ومن بين جلده وثوبه
يخرج البطاقة البيضاء ، ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر
الذى يسقط ميتاً بعد نظرته الأخيرة». (١٦٠)

إن الراكب يؤكد براعته لعامل التذاكر بالقسم الثلاثى ، لكن
قمة المفارقة تكمن فى معرفة العامل للقاتل والسارق الحقيقى ،
وبهذا يصبح القتل فعلاً عبثياً غير مبرر ، حيث لا يكتفى
«الاستبداد باعتصار الإنسان واستنزافه رعباً ، بل هو ينتهى
بالإجهان عليه». (١٦١)

إن صلاح عبد الصبور الذى يرغب فى إدانة هذا الاستبداد
يجعل عامل التذاكر يكشف للراكب السر بعد أن تيقن من أن

هذا السر سيدفن معه ، وهو يتمثل فى الإبانة المسرحية لبطاقة الله البيضاء التى يلوح بها عشرى السترة أمام عيني الراكب، فهو ذاته قاتل الله وسارق بطاقته الشخصية .

إن السر لم يمت مع الراكب الطيب فنحن أيضاً جمهور الصالة المنبه الذهن سيميولوجياً فى كل لحظة قد عرفنا أيضاً هذا السر ، ولهذا نلتفت إلى الملامح المشتركة بين وجه عشرى السترة سارق بطاقة الله ووجه الإسكندر الذى «شيئاً فشيئاً بدأ يعتقد أنه إله حقاً وبأكثر من المعنى المجازى لهذا اللفظ ! وهكذا ابتداء من ربيع عام ٣٢٧ (ق. م.) بدأت سياسته الخاصة بالمزج وإدماج العناصر المقدونية بالفارسية تأخذ منحني جديداً عندما أزمع على اقتباس عادة فارسية هى السجود التى كان يتعين بمقتضاها على جميع من يقتربون من الملك أن يؤدوها» . (١٦٢)

فالإسكندر هو صاحب أول قناع وصاحب آخر قناع قام عامل التذاكر بارتدائه حتى يلفتنا المؤلف أيضاً إلى أنه «ما من مستبد سياسى إلا ويتخذ له صفة قدسية يشارك بها الله ، أو تعطيه مقاماً ذا علاقة بالله» . (١٦٣)

عامل التذاكر : آه .. كيف سأحمل جثة هذا الرجل الممتلئ

«متجهاً للراوى»

ساعدنى يا هذا
احمله معى
الراوى : «متجهاً إلى الجمهور»
ماذا أفعل
ماذا أفعل
فى يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل !
ماذا أفعل ؟
« النهاية » (١٦٤)

إن الجثة مازالت ماثلة أمامنا على المسرح ، والعامل يطلب من الراوى أن يشاركه فى الجريمة بحملها معه ، والراوى يطلب من الجمهور الأعزل والمتفرج مثله أن يهديه إلى مهرب من المشاركة فى هذه الجريمة، وإن كانت المقابلة (أعزل / خنجر) فى هذا السياق تقطع بحتمية مشاركة الراوى للعامل فى جريمة حمل الجثة . وبهذا تشير توجهات الخطاب (العامل - الراوى) (الراوى - الجمهور) بالتضافر مع قوله (مثلكم) ، ومع الموقع السيميولوجى الدال الذى يقف فيه الراوى (خافة المسرح) «حيث

إن الجمهور، يستخدم جسديًا ونفسيًا في الفضاء المسرحي»^(١٦٥)، إلى أن صلاح عبد الصبور يتهم الراوى والجمهور أيضًا بالمشاركة في جريمة حمل جثة الراكب عبر صمتهما المشين أمام النمو المتواتر لاستبداد عامل التذاكر / السلطة . وبهذا «تتمكن سيميوطيقا المسرح من إظهار استلاب الإنسان من خلال فضح الخطاب السائد في المجتمع»^(١٦٦) ، وبخاصة في مثل هذه النوعية من المسرحيات التي تعمل على «مشاركة المتفرج إيجابيًا في العرض ، وعلى ضرورة إيقاظ وعى المتفرج النقدي بمثالب الأيديولوجية السائدة في تصويرها للواقع بحيث ينتبه المتفرج إلى ضرورة تغييرها» .^(١٦٧)

وربما ردتنا فكرة اتهام الجمهور إلى الإسكندر مرة أخرى ، حيث «يرى ديورانت أن الإسكندر لو أنه تخلص من فكرة أنه «ابن الإله أمون» لكان من المحتمل أن يغضب المصريون لخروجه هذا الخروج العنيف عن السوابق المقررة عندهم»^(١٦٨) ، وفي مقابل هذا نجد أن «عادة السجود قد عارضها المقدونيون بشدة ، فأسقط الإسكندر السجود من حسابه نهائيًا»^(١٦٩)، وعلى هذا فإن «الإسكندر لم يفكر في تأليه نفسه إلا في الشرق موطن تأليه الحكام»^(١٧٠) ، فكلما زادت سلبية الشعب وخضوعه زاد طغيان الحكام واستبدادهم كما حدث مع الراوى والجمهور ،

حيث ينطبق على الموقف جملة ذلك المثل العامى الذى أشرنا إليه
فى البداية «يا فرعون مين فرعنك ، قال ما لقيتش حد يردنى» ،
والذى يقول تيمور فى شرحه: «الفرعنة : عندهم التجبر والعتو ،
أى قيل لفرعون موسى من ساعدك على جبروتك وعتوك حتى
ادعيت أنك الرب الأعلى ، فقال لم أجد من يردنى فى أول الأمر
فتماديت» . (١٧١)

فمسرح العبث ليس مسرحاً خالياً من المعنى ، و «وظيفة
النقد إزاء الأعمال التى تطرح رؤى وأشكالاً فنية جديدة أن يعيد
خلق هذه الأعمال بالصورة التى تفك مغاليقها وتيسر للقارئ أو
المشاهد أن يتعرف على رؤاها وكنوزها المخبوءة» . (١٧٢)

فمسرح العبث مسرح هادف يفجر قضايا المجتمع بتقنياته
الجمالية الخاصة ، فهو عمل فنى قبل كل شئ ، وكما يقول
موكارسكى - فى مقاله : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية -
«إن قلنا إن العمل الفنى يحيل إلى سياق الظواهر الاجتماعية ،
فإننا لا نؤكد أنه يطابق بالضرورة هذا السياق بطريقة تجعلنا
نستطيع أن نأخذ هذا العمل مأخذ الشهادة المباشرة أو
الانعكاس السلبنى دون أى تحفظات . فالعمل الفنى - شأنه فى
ذلك شأن جميع العلامات - يمكن أن تربطه بالشئ المعنى
علاقة غير مباشرة من النوع الاستعارى» . (١٧٣)

وإذا كانت السيميوطيقا - كما يقول كالر - «هى بالتحديد محاولة كشف هوية الشفرات والآليات التى ينتج النص خلالها فى النواحي المختلفة للحياة الاجتماعية»^(١٧٤)؛ فإن تطبيق نموذج «سوريو» على هذا النص يكشف عبثيته المطلقة ، حيث سيكون الحساب الدرامى كما يأتى :

♫ البطل ، عامل التذاكر .

⊙ غايته ، الحفاظ على نفسه وسلطته .

⊕ متلقى الغاية، هو أيضاً لأنه يبغي تحقيق مصالحته الشخصية .

⌒ الميزان ، هو أيضاً فهو الذى يحكم ويحكم .

⌒ المساعد، الراوى وهو مساعد للبطل سواء فى تصدير الفعل أو القول أو حمل الجثة.

♂ الخصم ، ظاهرياً فقط هو الراكب المسكين .

لكن إذا التفتنا إلى أن الموقف بين عامل تذاكر وراكب معه تذكرة هو أساساً موقف تكامل لا موقف خصومة، بالإضافة إلى أن الراكب المستسلم كان يجاول مساعدة البطل مساعداً حقيقية فى حل مشكلته، سنكتشف أنه يجب اعتبار الراكب أيضاً مساعداً للبطل! وأن الحساب الدرامى للموقف الثابت الممتد فى

المسرحية هو : ⌒ ⊙ ⊕ ⌒ - ⌒ (⌒) ⌒

وهنا يعجز نموذج سوريو نو الـ (٢٠٠٠ر٠٠٠) وجهه عن الرصد البنيوي الصوري لهذه المسرحية التي لا تحتوى على الخصم المناوئ ، فأفق الفن دائماً أرحب من أفق التنظير، حيث يجب فى كل جملة حسابية لدى سوريو أن تحتوى على العناصر الست كافة سواء قام الشخص الواحد بتأمين أكثر من دور ، أو قام بالدور الواحد أكثر من شخصية .

إن كسر نموذج سوريو المتمثل فى إسناد الوظائف كلها لعامل التذاكر ، وقيام باقى الأشخاص بمساعدته يعد - من وجهة نظرى - دليلاً بنيوياً على نجاح صلاح عبد الصبور سيميولوجياً ودرامياً فى تجسيد الطفيان والديكتاتورية الكاسحة.

فالمسرحية ليست خالية من الصراع الدرامى فى جوهرها وأقرب ما تكون إلى القصيدة كما تصور وليد منير من خلال رصده الرياضى للرابطة التساهمية بين الشخصيات ، حيث حصر العوامل الجوهرية داخل هذا النص فى عاملين فقط :

١- عامل التذاكر (ص ١)

٢- المسافر (ص ٢)

والرابطة التساهمية بينهما هى :

ص ١ ○ — ○ ص ٢ (١٧٥)

ثم قال فى تعليقه «كلما مالت الرابطة التساهمية فى المسرحية إلى البساطة والانفتاح «مسافر ليل – الأميرة تنتظر» دلت بهذا على اقتراب شكلها من القصيدة». (١٧٦)

وتجدر الإشارة هنا إلى نقطتين جوهريتين:

الأولى : أن صلاح عبد الصبور يحقق فى هذا العمل قمة المسرحية على مستوى العرض/ العلامة، و «قاعة الاستعراض، لا الشعر، هى الناقد الأول للحياة» كما يقول جيمس جويس فى الجملة التى صدر بها إيكو كتابه «قراءات محرفة». (١٧٧)

والأخرى : أن الراوى – الذى أغفله وليد منير فى رابطته التساهمية – هو مفتاح التوجيه السيميولوجى القائم بمعظم آليات المسرحية داخل النص إن لم يكن قائماً بها كلها .

إن هذا الثراء السيميولوجى لشخصية الراوى هو ما دعانى لتقديم الجدول التالى الذى يرصد الوظائف السيميولوجية للراوى داخل النص، والذى يبين أن كتاب وليد منير «فضاء الصوت الدرامى» يعمل خارج مجال المسرح فى حقيقة الأمر. فكما يقول «تودورف»: «إن الاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم وينتهى إلى مجرد التصنيف المحدود». (١٧٨)

وهذا ما لم يقع فيه رشاد رشدى الذى أدرك أنه «على الرغم من

اختلاف هذه المسرحيات - مسرحيات العبث - عن المسرح التقليدي فهي تقدم عروضاً مسرحية ناجحة ، حيث تتوفر فيها عناصر المسرح الخالص» . (١٧٩)

الوظائف السيميولوجية لخطاب الراوي

مسلسل	رقم الصفحة	الوظيفة	الإشارة للوظيفة
١	٦١٨-٦٢٠	أ - كسر الإيهام . ب- بديل البرولوج .	أ - بطل روايتنا ومهرجها . ب- يدعى - صنعتة - وهو يسافر ..
٢	٦٢١-٦٢٢	ج- تصدير لفعل التمثيل . أ - كسر الإيهام .	ج- هو ذا يتململ سأمائاً .. أ - معذرة ..
٣	٦٢٣	ب- تصدير للفعل الدرامي القادم / ظهور الإسكندر . أ - تصدير لفعل التمثيل .	ب- فالعظام يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ .. أ - الراكب تسرى الدهشة في فكيه وعينه ..
٤	٦٢٤	ب- تصدير للقول التالي . أ - تصدير لفعل التمثيل .	ب- وهو يقول لنفسه أ - الراكب يتأرجح كالميزان المهتز ..
٥	٦٢٦-٦٢٧	أ - تصدير لفعل التمثيل . ب- تصدير للقول التالي .	أ - تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيمن .. ب- يتحسسه خجلاناً . ويقول .
٦	٦٢٦-٦٢٧	أ- تثبيت الوحدات الإعلامية للعالم الدرامي . ب- تصدير لفعل التمثيل .	أ - المشهد يتلخص فيما يأتي : .. ب- الراكب محموم بالرعب ، يتغير وجهه ..
٧	٦٢٨	أ - بديل المونولوج . أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - قال الراكب في نفسه .. أ - العامل يلقي في ضيق أسلحته ..
٨	٦٣٠	أ - تصدير لفعل التمثيل . أ - تصدير للفعل الدرامي القادم .	أ - العامل يخلع سترة الرسمية .. ب - العامل يفتح قمه ..
٩	٦٣٤-٦٣٥	ب- تصدير لفعل التمثيل . أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - العامل يخلع سترة الرسمية .. ب- ويذكرني هذا أنني أبغى أن ألقى تعليقاً حول اللون الأصفر ..
١٠	٦٣٩-٦٤٠	ب- شغل قضاء النص .	

مسلسل	رقم الصفحة	الوظيفة	الإشارة للوظيفة
١١	٦٤٦-٦٤٧	أ - كسر الإيهام . ب- شغل فضاء النص .	أ - هذا ليس صحيحاً ، معذرة لمقاطعتي . ب- لكن أبغى أن ألقى تعليقاً آخر ..
١٢	٦٤٧-٦٤٨	أ - شغل فضاء النص . ب- تصدير للقول التالي .	أ - إني أحفظ هذي الكلمات فيما أحفظه من برر القول مثل : ب- أما كلمة عشري السترة ، فهي ..
١٣	٦٤٩-٦٥٠	أ - تصدير للفعل الدرامي القادم .	أ - سر في الموضوع ، سر في الموضوع ..
١٤	٦٥٢	أ - تصدير لفعل التمثيل . ب- تصدير للقول التالي .	أ - العامل يستخرج نجمة مأمور أمريكي من جيبه .. ب- يتنحنح مزهواً ، ويقول :
١٥	٦٥٤-٦٥٥	أ - تصدير للقول السابق . ب- كسر الإيهام . ج- تصدير لفعل التمثيل . د - صناعة المفارقة .	أ - هذا حق فالعدل بلا مظهر كالمرأة دون طلاء ب- كالسرح - مسرحنا هذا - دون ستائر ج- ولهذا ، فالعامل يقفز كي يجلس في أعلى العربة فوق الرف الشبكي ويُدلي ساقه ، ويؤرجح قدميه على رأس الراكب د - لا تندمشوا ، هذا أيضاً حق فقديماً قالوا : إن القانون .. فوق رؤوس الأفراد
١٦	٦٥٦	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - العامل يفتح ستورته الرسمية ..
١٧	٦٦٠	أ - تصدير لفعل التمثيل . ب- تصدير للقول التالي .	أ - الراكب تصغفه الجبله يتلمس قلماً من أقلام العامل يتصنع هيئة مبهور بالمعلومات ب- ويقول بصوت متزلف :

مسلسل	رقم الصفحة	الوظيفة	الإشارة للوظيفة
١٨	٦٦٤-٦٦٥	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - العامل يهبط من فوق الرف ..
١٩	٦٧٨	أ - تصدير للفعل الدرامي السابق / القتل . ب - كسر الإيهام .	أ - لا أملك أن أتكلم ب- وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلي بالصمت المحكم
٢٠	٦٨٠-٦٨١	أ - كسر الإيهام .	أ - «متجهاً إلي الجمهور» ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل ؟ في يده خنجر وأنا مثلكم أعزل لا أملك إلا تعليقاتي ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل ؟

ونخلص من الجدول السابق إلى أن الراوى فى هذا النص يقوم بسبع وظائف أهمها التصدير ، حيث يصدر فعل التمثيل الدائر [١٣ مرة] ، ويصدر القول التالى [٥] مرات، والسابق مرة واحدة ، ويصدر الفعل الدرامي القادم [٣] مرات، والسابق مرة واحدة . وبهذا يرتفع عدد مرات التصدير بأشكاله المتعددة إلى [٢٣] مرة ، مما يتفق مع حرص صلاح عبد الصبور فى هذا النص على لفت انتباه المشاهد للمسرحة .

أما الوظيفة الثانية فهى كسر الإيهام وتكرر [٦] مرات حيث

يعد الراوى «بمثابة الوسيط والمكون لنوع من البعدين الجمهور والمسرح فى ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجمالية، والقضاء على أية فرصة للاندماج»^(١٨٠)، فالراوى «يلعب دور همزة الوصل الدرامية بين الخشبة والصالة، ويجعل للجمهور صفة المشارك فى العرض المسرحى، لا المستهلك فقط»^(١٨١)، مما يتفق مع حرص صلاح عبد الصبور فى هذا النص على التغريب المنبه لوعى المشاهد، والذي يدفعه لإقامة الجدل الحى بين العرض وواقعه. فالممثل «يستمد من المشاهد ذلك العرض التمثيلى الذى تجرأ على أدائه، ونحن المشاهدين- بطريقة عكسية- نتلقى من العرض الجرىء للممثلين إمكانات جديدة من الوجود تتجاوز الحالة التى نكون عليها». ^(١٨٢)

أما الوظيفة الثالثة فهى شغل فضاء النص وتكرر [٣] مرات. وتجدر الإشارة هنا إلى أن وصف تعليقات الراوى سيميولوجيا بـ «شغل فضاء النص» يرجع إلى أن تعليقات الراوى تعد تدعيماً ثقافياً موجهاً للمتلقى يشغل فضاء النص ويساهم فى تشكيل أفق توقعه، حيث يشير «مصطلح أفق التوقعات إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات، أو جهاز عقلى يستطيع فرد افتراضى أن يواجه به النص»^(١٨٣)، فإن «ما يسلم به محللو النصوص هو

أن المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية ليحصل التفاعل والحوار بين المرسل والمتلقي» . (١٨٤) .

وتهدف هذه الوظيفة داخل النص إلى تغذية فكر المشاهد بالتعليقات المساعدة له على الربط بين ما يدور داخل العرض وبين ما يدور في عالمه الخارجى .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الوظائف الثلاث الأولى التى يتكرر استخدامها داخل النص [٣٢] مرة تعتمد فى جوهرها على خط سير رسالة الراوى المباشر مع الجمهور ، فهى تتضافر مجتمعة بالإضافة إلى وجود الراوى ذاته فى إثبات أن هذا النص العبثى الفكر نص ملحمى الأداء .

ولا تناقض فى هذا ، فإذا كان بريخت قد وجد فى التغريب «وسيلة لتنشيط الموقف الثورى عند المتفرج والقارئ تجاه العالم» (١٨٥) ؛ فإن «طرح المشكلة من خلال العبث يجعل الطعنة التى يتلقاها المتفرج أكثر حدة» . (١٨٦)

فإذا كان «كينيث تيانان» يسمى مسرح العبث بـ «الطريق المسرحى المسدود» (١٨٧) ؛ فإن مسرح اللامعقول «لا يعكس يأساً لكنه يعبر عن دعوة إلى الإنسان الحديث للتفاهم مع العالم الرحيب الذى يعيش فيه ويهدف إلى تبديد الأوهام الكبيرة التى تثير خيبة أمل مريرة عند اكتشاف خلوها من المعنى» (١٨٨) ،

حيث يرى مارتن إيسلن أن مسرح العبث «يهدف إلى هز جمهوره وإيقاظه مما هو فيه من رضا واسترخاء ، ومقابله وجهاً لوجه بوقائع الوضع الإنساني الشرسة الوحشية ، كما يراها هؤلاء الكتاب . أما التحدى الذى يكمن وراء هذه الرسالة فهو كل شىء إلا اليأس . إن هذ التحدى ليس سوى قبول الوضع الإنسانى كما هو فى غرابته وعبثه واحتماله بوقار وثبل ومسئولية» . (١٨٩)

وبالعودة إلى نص «مسافر ليل» نفسه ؛ فإنه «لا يجوز أن تعنى هذه النهاية أى تشاؤمية من جانب المؤلف ، فهو يقتصر على أن يسجل الوضع الإنسانى فى لحظة من لحظات التاريخ وفى ركن من أركان العالم ، ويقول عن المقطورة «إنها جزء من العالم» . وكل ما يحدث فى مسافر ليل ليس نهاية ، فالرحلة تمضى ، والقطار حركة وليس توقفاً ، وعلى أى مخرج أن يعطى المتفرج إحساساً بذلك . وقد تأتى لحظة وتدور فيها الدوائر على عشرى السترة ذاته» . (١٩٠)

أما الوظائف الأربع الأخرى الباقية التى يؤمنها خطاب الراوى فهى (بديل البرولوج prologue (١٩١) – بديل مونولوج الشخصية – تثبيت الوحدات الإعلامية للعالم الدرامى – صناعة المفارقة)، وتبرز كل واحدة منها مرة واحدة داخل النص ، حيث

تتضافر الوظيفتان الأولى والثانية في إثبات أن الراوى فى هذا النص يقوم أيضاً ببعض وظائف الكورس فى المسرح الكلاسيكى ، أما الوظيفة الثالثة فهى وظيفة إعلامية لافتة لما يحدث داخل النص ، على عكس الوظيفة الرابعة اللافتة للمقارنة بين ما يحدث داخل النص وما ينبغى أن يكون .

وتجدر الإشارة إلى أن الفقرة الواحدة من خطاب الراوى قد تؤمن أربع وظائف سيميولوجية كما هو الحال فى الفقرة [١٥] ، وإلى أن وظائف الراوى المتعددة تتكرر [٣٦] مرة فى [٢٠] مقطع كلامى فقط ، مما يدل على حرص صلاح عبد الصبور البالغ فى هذا النص على إبراز المسرحية .

وهذا الحرص الفنى على إبراز المسرحية يتفق مع حرصه الموضوعى على الكشف والتعرية، مما يجعلنى أرشح عرض هذه المسرحية على مسرح دائرى ، لأن «الفضاء الدائرى له خصائصه : فنحن من الممكن أن نوجه فضاء مستطيلاً ، ولكن الفضاء الدائرى ، من طبيعته ألا يوجه . فهو يدعونا أن نترك نظرة المتفرج تواجهه من كل صوب فى وقت واحد وهو لا يسمح بأى إخفاء أو تعتيم . إن الفضاء الدائرى هو فضاء الأداء المنطلق ، الذى ليس به أسرار» (١٩٢) ، «ف فعل الفضاء دائماً ما يكون ذا دلالة معقدة بشكل ما ، ويقوم الإخراج بإيجاد معادل

مسرحي لتلك الدلالة النصية» . (١٩٣)

وفى ختام الحديث قد يقفز استفسار إلى الأذهان : إذا كان صلاح عبد الصبور قد اعتمد على الآليات الجمالية الملحمية فى إبراز المسرحية ، وعلى الفكر العبثى فى بناء النص، فهل كان هناك ضرورة لأن يكتب هذا النص شعراً ؟

والرد على هذا السؤال يتمثل فى استبصار العلاقة الفلسفية والجمالية بين الشعر والعبث، فكاتب اللامعقول «يتحاشى أن يترك للمنطق الذى هو معرفة جزئية بالوجود أن يقتل المعرفة الكلية للوجود وهنا نلتقى بوجه أساسى من أوجه الاختلاف بين النثر والشعر . لغة الشعر مبهمة موحية تسعى للاقتراب من لغة الموسيقى، وقد عمد مسرح اللامعقول إلى نقل المحاولة الشعرية إلى المسرح مستعيناً بمقومات هذا الأخير من حركة وإضاءة وحوار وصوت وتشكيل لتعميق صورة الوجود وتوضيح أبعاده المبهمة» . (١٩٤)

«إن كُتِّب اللامعقول إنما يعنون أساساً بتجسيم صور شعرية هادفة إلى التركيز على أحاسيس الدمامة والهول التى يستشعرونها نيابة عن إخوانهم البشر عند مواجهة الوضع الإنسانى» . (١٩٥)

فدراما «اللامعقول عودة إلى المسرح الشعرى مثل مسرح

شكسبير ، ولكن برؤية جديدة» (١٩٦) . فمسرح «اللا معقول -مثل الشعر الحديث - يواجه مشكلة المعنى مواجهة علمية - لا عن طريق النظريات الجمالية أو النقدية كما فعل الرومانسيون - ولكن بتقديم أعمال فنية يتضح فيها أن الفن عالم قائم بذاته مستقل عن كل ما عداه بحيث لا يمكن أن يقارن أو يعادل بعالم الواقع .. وبالتالي فمعناه يجب أن يستمد من داخله» . (١٩٧)

وقد التفت أحمد عثمان على مستوى التقنيات الفنية إلى أن «التغريب يعنى ما كان قد أشار إليه شيلي من قبل وهو يتحدث عن شعره ، مبيناً أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة» . (١٩٨)

وإذا كان التغريب آلية ملحمية؛ فإن «مواجهة المتفرج بشخصيات وأحداث لا يستطيع إدراك مغزاها تماماً فى مسرح العبث تجعل من المستحيل على المتفرج أن يشارك فى العواطف والآمال التى تصورها المسرحية .. وبهذا يتحقق - فى مسرح العبث - التغريب الذى طالب به بريخت والذى لم يستطع تحقيقه فى مسرحه الملحمى» (١٩٩) ، فكما يقول روبرت ل. هيلز: «كل كاتب يستخدم التغريب عندما يظهر لجمهوره أوجهاً لدنيانا وطبيعتنا الإنسانية على نحو تذهلنا جدته» (٢٠٠) ، وبهذا يقترب مسرح العبث أكثر فأكثر من دائرة الشعرية .

فمسرّح العبث «مسرّح شعري النزعة ، حتى في حالة كتابته
نثراً ، فهو مسرّح يعتمد على الاستعارة الشعرية التي توحد بين
مستويات التجربة وعناصرها المتباينة في رؤية شاملة تبلور
القانون العام الذي يحكم الأشياء في كليتها» . (٢٠١)
إن هذه العلاقة الوطيدة بين الفكر العبثي والخطاب الشعري
هي التي دعت صلاح عبد الصبور إلى الاعتماد على العبث
أيضاً في صياغة مسرحية «الأميرة تنتظر» التي سنشرع في
تحليلها في الفصل التالي .

هوامش الفصل الثانى

- (١) كير إيلام ، سيميائ المسرح والدراما : ١٦ ، ١٧ .
- (٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦١٧ .
- (٣) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٤) نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٥) نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ ، ط ١ ، ص : ٨٢ .
- (٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٨٥ ، ٦٨٦ .
- (٧) أحمد تيمور باشا ، الأمثال العامية ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ط ٤ ، المثل رقم ٢٠٨٠ ، ص : ٥١٢ .
- (٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٨٥ ، والفارس Farce : هو المسرحية التي تتضمن مواقف التهريج والمرح المفرط بصورة قد تصل إلي حد الابتذال، راجع مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص: ١٦٦ .
- (٩) جيمس ميردوند (تحرير) ، الفضاء المسرحي ، ترجمة : محمد سيد - الحسين علي يحيي - حسين البدرى، مراجعة: محمد عناني، مركز اللغات والترجمة . أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ص : ١٦٨ .
- (١٠) أن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٤٨ .
- (١١) المرجع السابق : ٢٥٠ .
- (١٢) نعيم عطية ، مسرح العبث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ط ١ ، ص : ١٦ .
- (١٣) الطليعة avant-garde مجموعة من الأدباء يتميزون عن معاصريهم بالتجديد في الموضوعات الأدبية وصيغها ، انظر مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب : ٣٧ .
- (١٤) نعيم عطية ، مسرح العبث : ١٤ .
- (١٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٢ .
- (١٦) كير إيلام ، سيميائ المسرح والدراما : ٤٤ .
- (١٧) المرجع السابق : ٣٦ .

- (١٨) المرجع نفسه : ٤٤ .
- (١٩) إيكو ، سيمياء العرض المسرحي : ٢٠٢ .
- (٢٠) صلاح فضل ، نظرية البنائية ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ط ١ ، ص : ١٠٥ .
- (٢١) التفريب : مصطلح ابتدعه «بريخت» في مسرحه الملحمي epic theatre ، والمقصود به من وجهة النظر السيميولوجية هو خلق مسافة بين المشاهد والعرض تمنعه من الاستغراق وتستحثه علي ملاحظة عمل الوسائط السيميائية حاملة العلامة في ذاتها . انظر :
- Baldick Chris : (1991) The Concise Oxford Ditionary of Literary Terms. Oxford University Press, p. 4-5.
- (٢٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٢ .
- (٢٣) see: Eco, umberto : A Theory of Semiotics, p. 224-226.
- (٢٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٣ .
- (٢٥) المرجع السابق : ٦٢٤ .
- (٢٦) راجع تذييل صلاح عبد الصبور للمسرحية ، الأعمال الكاملة : ٦٩٩ .
- (٢٧) التأطير المسرحي Framing Stage هو عزل جزء صغير من العرض ووضعه في إطار بغرض تصديره وإبرازه.
- (٢٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣١ .
- (٢٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٤ ، ٦٢٥ .
- (٣٠) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ٢٢١ .
- (٣١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٥-٦٢٦ .
- (٣٢) أالرديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة : بريني خشبة ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ط ٢ ، ص : ٣١١ .
- (٣٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٩ .
- (٣٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٣٥) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ٢٢ .
- (٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٠ .
- (٣٧) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ٣٢ .

- (٢٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٠ .
- (٣٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٠ ، ٦٣١ .
- (٤٠) المرجع السابق : ٦٣١ ، ٦٣٢ .
- (٤١) Lotman, Yuri: (1976) Analysis of the Poetic Text. Trans. S. Barton (٤١) Johnson. Ann Arbor. Michigan, p. 79.
- (٤٢) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ١٧٦ .
- (٤٣) ألارديس نيكول ، علم المسرحية : ٢٥٨ .
- (٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٦ ، ٦٣٧ .
- (٤٥) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٥١ .
- (٤٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٦ ، ٦٣٧ .
- (٤٧) انظر : كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٦٤-٢٦٦ .
- (٤٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٨ .
- (٤٩) البونية Proxemic نعت من Proxemics وهو علم المسافة بين شخصين أو أكثر عند مؤسسه الأمريكي «إدوار هول» ، واليون هو المسافة بين شيئين ، ومنه علم اليون واليونية . انظر : كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٨٨ .
- (٥٠) إيكو ، سيمياء العرض المسرحي : ٢١١ .
- (٥١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٩٨ .
- (٥٢) المرجع السابق : ١٩ .
- (٥٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٩ ، ٦٤٠ .
- (٥٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣١ .
- (٥٥) المرجع السابق : ٣٠-٣١ .
- (٥٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٦ .
- (٥٧) انظر : حازم شحاتة ، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص : ٦٤ .
- (٥٨) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ١٥٣ .
- (٥٩) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣٧ .
- (٦٠) المرجع السابق : ٤٥ .
- (٦١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٣٧ .

- (٦٢) المرجع السابق : ٢١ .
- (٦٣) نك كاي ، ما بعد الحداثيّة والفنون الأدبيّة ، ترجمة : نهاد صليحة ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، ١٩٧٧ ، ص : ٦٦ .
- (٦٤) المرجع السابق : ٦٥ .
- (٦٥) أستون وساقونا ، المسرح والعلامات : ٦٧ .
- (٦٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٠ .
- (٦٧) روبرت شولز ، السيميائي والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤ ، ط ١ ، ص : ١٣٢ .
- (٦٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٠ ، ٦٤١ .
- (٦٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٢ ، ٦٤٣ .
- (٧٠) أستون وساقونا ، المسرح والعلامات : ١١٥ .
- (٧١) المرجع السابق : ٧٠ .
- (٧٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٣ .
- (٧٣) كير إيلام ، سيميائي المسرح والدراما : ٢٥١ .
- (٧٤) أن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢١٧ .
- (٧٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٩ .
- (٧٦) المرجع السابق ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ .
- (٧٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٦ .
- (٧٨) المرجع السابق : ٦٤٧ .
- (٧٩) براون ج . ب . ، و (يول ج) ، تحليل الخطاب ، ترجمة وتعليق : محمد لطفي الزليطني - منير التريكي ، نشر جامعة الملك سعود ، المملكة العربية السعودية ، ١٩٩٧ ، ص : ١٥٦ .
- (٨٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٧-٦٤٩ .
- (٨١) كلود ليفي شتراوس ، الأسطورة والمعني ، ترجمة وتقديم : شاكر عبد الحميد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ط ١ ، ص : ١١ .
- (٨٢) جيل دلويز ، المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو) ، ترجمة : سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٢٢ .
- (٨٣) وليم راي ، المعني الأدبي من الظاهراتيه إلى التفكيكية ، ترجمة : يوثيل يوسف

- عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ١٢٩ .
- (٨٤) براون ج . ب ، تحليل الخطاب : ٢٦٩ .
- (٨٥) محمد ناصر العجمي ، المسرح الطليعي في مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤) ، منشورات دار المعلمين العليا بسوسة ، سلسلة آداب عربية ، مجلد (١) ، تونس ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص : ١١٢ .
- (٨٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٩ .
- (٨٧) المرجع السابق : ٦٤٩ ، ٦٥٠ .
- (٨٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٠ .
- (٨٩) آن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ١٦٤ .
- (٩٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥١ .
- (٩١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥١ ، ٦٥٢ .
- (٩٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٢ .
- (٩٣) جون جانستر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة : سامي دريني خشبة ، مراجعة : رشاد رشدي ، دار الجيل للطباعة ، القاهرة ، مايو ١٩٦٧ ، ص : ٣١ .
- (٩٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٣ .
- (٩٥) آن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٢٢٢ .
- (٩٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٣ - ٦٥٤ .
- (٩٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٤ ، ٦٥٥ .
- (٩٨) جون جانستر ، المسرح في مفترق الطرق : ٢٨ .
- (٩٩) Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama: p. 78.
- و(علم الحركة Kinesics) يهدف إلى دراسة الإيماءات والحركات الجسدية بوصفها قنوات للمعلومات . وقد فضل رثيف كرم في ترجمته لكتاب كير إيلام «سيمياء المسرح والدراما» تعريب المصطلح «الكنيزياء» علي ما فيه من فظاظه . ولهذا عدت إلى النسخة الإنجليزية مفضلاً اعتماد ترجمة محمد عناني «المصطلحات الأدبية الحديثة ص: ١٧٢» وسيزا قاسم «مدخل إلى السيميوطيقا ص: ٣٨/١» للمصطلح.
- (١٠٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٥ ، ٦٥٦ .
- (١٠١) باترس باثيز ، لغات خشبة المسرح : ٨٩

(١٠٢) غالي شكري ، المثقفون والسلطة في مصر، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ط ١ ، ص : ٢٦٤ .

(١٠٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٧ .

(١٠٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٠٥) أحمد شوقي ، الشوقيات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د.ت. ، ج ١ ، ص : ٣٦ .

(١٠٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٨ .

(١٠٧) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨٠ ، ج ١ ، ص : ١٨٧ .

(١٠٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٨ .

(١٠٩) محمد عبد المطلب ، تقابلات الحداثة : ٥٤ .

(١١٠) تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية (١) ، القاهرة ، سبتمبر ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص : ١٢٧ .

(١١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٩ ، ٦٦٠ .

(١١٢) شرح ديوان «أبو تمام» ، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، حزيران ١٩٨١ ، ط ١ ، ص : ٤٢٦ .

(١١٣) محمد ناصر العجمي ، المسرح الطليعي في مصر : ١٦٢ .

(١١٤) Eco, Umberto, et al. : (1992-1994), Edited by Stefan Collini. In- terpretation and Overintepretation. Cambridge Unversity Press). p. 68.

وقد فضلت العودة للنص الإنجليزي هنا لأن المترجم ناصر الحلواني قد قام بترجمة عبارة إيكو « to be read in a economic way » ترجمة حرفية لا تتفق مع السياق من وجهة نظري «لكي تتم قراءته بطريقة اقتصادية» ، كما أنه قد ترجم « a given text » بـ «النص المعطى» ، والصحيح ترجمتها بـ «نص ما» .انظر ص : ١١١ .

Frye, Northrop: (1957) Anatomy of Criticism (Princeton University Press, p. 5.

(١١٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٠ .

- (١١٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦١ .
- (١١٨) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢١٢ .
- (١١٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦١ ، ٦٦٢ .
- (١٢٠) محمد الفارس ، الرؤية الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص : ١٢٦ .
- (١٢١) ديمشيتز آ. (وآخرون) ، مقال : بريخت وعلم الجمال ، ضمن كتاب (المسرح والتغيير) مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار ومراجعة : قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص : ٣١ .
- (١٢٢) نعيم عطية ، مسرح العبث : ١١ .
- (١٢٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٢ .
- (١٢٤) المرجع السابق: ٦٦٤ ، ٦٦٥ .
- (١٢٥) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢٣ .
- (١٢٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٥ .
- (١٢٨) المرجع السابق : ٦٦٦ .
- (١٢٩) نفسه ، الصفحة نفسها .
- (١٣٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٨ .
- (١٣١) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٩ ، ١٠ .
- (١٣٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٨ ، ٦٦٩ .
- (١٣٣) غالي شكري ، المثقفون والسلطة في مصر : ٣٦٣ .
- (١٣٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠١ ، ٥٠٢ .
- (١٣٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٣ ، ٦٧٤ .
- (١٣٦) حول تعلق الشعب بالسلطة البطركية ، انظر : هشام شرابي ، البنية البطركية (بحث في المجتمع العربي المعاصر) ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ط ١ .
- (١٣٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٤ ، ٦٧٥ .
- (١٣٨) يوسف عبد المسيح ، معالم الدراما في العصر الحديث ، المكتبة لعصرية ، بيروت ، ذ.ت. ، ص: ٢٦٧ .
- (١٣٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٥ .

- (١٤٠) المصري حنورة ، الأسس النفسية : ١١١ .
- (١٤١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٥ ، ٦٧٦ .
- (١٤٢) المرجع السابق: ٦٧٢ .
- (١٤٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٣١ /
- (١٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٦ .
- (١٤٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٤٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٦ ، ٦٧٧ .
- (١٤٧) انظر : ماهر شفيق فريد ، مقال مسرح صلاح عبد الصبور : ملاحظات حول المعني والمبني ، مجلة فصول، المجلد الثاني ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص : ١٢٢ .
- (١٤٨) مكيا قللي، الأمير، تعليق : بنيتو موسولينى ، مقدمة : كريستيان غاوس ، تعريب: خيرى حماد ، تعقيب: فاروق سعد ، دار الآفاق الجديدة، بيروت ، ١٩٨٥ ، الطبعة الثانية عشرة ، ص: ٢٤ .
- وتجدر الإشارة إلى أن استخدام اللقب الكامل «الميدتشى» يقيم الوزن ويجعل السطر الشعري يتكون من ثلاث تفعيلات كاملة من بحر المتدارك.
- (١٤٩) ول ديورانت ، قصة الحضارة ، الطبعة العربية (٤٢) جزءاً ، الجزء العشرون ، ترجمة : محمد بدران ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ط ٢ ، ص : ١٨/٢٠ .
- (١٥٠) المرجع السابق : ١٠٩ / ٢٠ .
- (١٥١) نفسه : ١١٩ / ٢٠ .
- (١٥٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧ .
- (١٥٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٨ .
- (١٥٤) آن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ١٥٢ .
- (١٥٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٨ ، ٦٧٩ .
- (١٥٦) روبرت شولتز ، السيمياء والتأويل : ١٢٢ .
- (١٥٧) ألابريس نيكول ، علم المسرحية : ٣١٨ .
- (١٥٨) آن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٢٥٧ .
- (١٥٩) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

- (١٦٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٩ ، ٦٨٠ .
- (١٦١) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٢٧٣ .
- (١٦٢) إمام عبد الفتاح ، الطاغية (دراسة فلسفية في الاستبداد السياسي) ، عالم المعرفة (١٨٢)، الكويت ، مارس ١٩٩٤ ، ص : ٣٩ .
- (١٦٣) المرجع السابق : ٢٥ .
- (١٦٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٨٠ ، ٦٨١ .
- (١٦٥) أن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٢٠٣ .
- (١٦٦) أمينة رشيد ، مقال : السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ، ضمن كتاب «مدخل إلى السيميوطيقا» ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ص : ٦٤/١ .
- (١٦٧) نهاد صليحة ، المسرح بين الفكر والفن : ٩٥ .
- (١٦٨) إمام عبد الفتاح ، الطاغية : ٢٩ .
- (١٦٩) المرجع السابق : ٤٠ .
- (١٧٠) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
- (١٧١) أحمد تيمور ، الأمثال العامية : ٥١٢ .
- (١٧٢) صبري حافظ ، التجريب والمسرح ، دراسات أدبية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ط ١ ، ص : ٤٣ .
- (١٧٣) جان موكارفسكي ، مقال : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ، ترجمة : سيزا قاسم ، ضمن كتاب «مدخل إلى السيميوطيقا» ، إشراف : سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد ، ص : ١٢٦/٢ .
- (١٧٤) جونثان كالر ، مقال : دفاعاً عن التأويل المفرط ، ضمن كتاب «التأويل والتأويل المفرط» ، تأليف : إمبرتو إيكو (وآخرون) ، ترجمة : ناصر الطواني ، ص : ١٨٦ .
- (١٧٥) وليد منير ، فضاء الصوت الدرامي (دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ ، ص : ١٥٥ .
- (١٧٦) المرجع السابق : ١٦٤ .
- (١٧٧) See: Eco, Umberto : (1963-1994) Misreading. Picador, London, 1994.
- (١٧٨) صلاح فضل : نظرية البنائية : ٢٣٨ .

- (١٧٩) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ط ٢ ، ص : ١٧٣ .
- (١٨٠) أحمد العشري ، مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ط ١ ، ص : ١٠٤ .
- (١٨١) أحمد عتمان ، قناع البريختية والشيوعية - دراسة في المسرح الملحمي ، دار إيجبتوس ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ط ١ ، ص : ٥٩ .
- (١٨٢) هانز - جيورج جادامر ، تجلي الجميل ، تحرير: روبرت برناسكوني ، ترجمة ودراسة وشرح : سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٢٣) ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص : ١٦٠ .
- (١٨٣) روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ١٩٩٤ ، ط ١ ، ص : ١٥٦ .
- (١٨٤) محمد مفتاح ، دينامية النص - تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٤١ .
- (١٨٥) ديمشيتز أ. ، بريخت وعلم الجمال : ١٣١ .
- (١٨٦) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٢٧٠ .
- (١٨٧) صبري حافظ ، التجريب والمسرح : ٤٣ .
- (١٨٨) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٢٠ .
- (١٨٩) يوسف عبد المسيح ، معالم الدراما : ٢٧٢ .
- (١٩٠) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٢٧٤-٢٧٥ .
- (١٩١) البرولوج prologue ، في المأساة اليونانية هو المشهد الأول الذي يتضمن حواراً حول عرض الأحداث السابقة علي حدث المأساة أو حول وصف أهم الشخصيات التي سيكون لها دور مهم في المسرحية . انظر : مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب : ٤٤٠ .
- (١٩٢) آن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ٩٦ .
- (١٩٣) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٠٩ .

- (١٩٤) نعيم عطية ، مسرح العبث : ١٥ .
- (١٩٥) المرجع السابق : ١٦ ، ١٧ .
- (١٩٦) رشاد رشدي ، نظرية الدراما : ١٨٩ .
- (١٩٧) رشاد رشدي ، نظرية الدراما : ١٨٣ .
- (١٩٨) أحمد عثمان ، قناع البريختية : ٥٢ .
- (١٩٩) رشاد رشدي ، نظرية الدراما : ١٧٤ .
- (٢٠٠) روبرت ل. هيلر (وآخرون)، مقال : رمزية الإيماءة في مسرحيات برشت ، ضمن كتاب «الأسطورة والرمز» ، مقالات مختارة ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ط ٢ ، ص : ٨٢ .
- (٢٠١) نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر : ٨١ .

الفصل الثالث

شعرية خطاب الجسد فى الأميرة تنتظر

تعد هذه المسرحية هى الثانية لصلاح عبد الصبور التى تندرج تحت لواء اللامعقول ، وإن كان اللامعقول فى هذا النص ينبع من الانتماء إلى العالم الأسطورى الخرافى وصناعة عالم مواز له أكثر من انتمائه إلى تواتر الأفعال العبثية غير المبررة كما فى المسرحية السابقة مسافر ليل ، حيث يحرص صلاح عبد الصبور على إضفاء جو من الغموض على مسرحيته بداية من إشارة العرض الأولى التى تعد أطول إشارة عرض فى مسرحياته كلها .

وإذا كان «باترس باقيز» يرى أنه توجد «طريقتان مختلفتان لفهم العمل الفنى (النص الدرامى أو العرض المسرحى) هما :

١- تفسير البنية الداخلية : وهو ما يسمى بالتناول السيميوطيقى طبقا لمنهج «بنفنست».

٢- تتبع علاقة العمل الفني بالإشارى : وهو يعنى أن فهم النص ليس مسألة بحث عن قصد خفى وراءه ، بل تتبع لحركة المعنى فى اتجاه العالم الإشارى ، أو تتبع التفسير فى عالم مفتوح أمام النص ، لكى نفسر وسائل انتشار الوسائط الجديدة التى يطرحها النص بين الإنسان والعالم»^(١) ؛ فإننا سنبدأ تحليلنا انطلاقاً من الطريقة الثانية ، عبر تقسيم إشارة العرض الأولى إلى أربعة أجزاء .

«نحن لا نكشف الكوخ إذا أضىء النور لأول مرة ، ولكننا نكتشفه . وسكانه لا يعنيه أمرنا ، لأن مشكلتهم قد لا تعيننا . إنهن فى انتظار رجل يعلمن أنه سيجىء يوماً ما» .^(٢)

إن الجملة الأولى من المقطع السابق تتصل بإضاءة العرض ، حيث يعلن فيها صلاح عبد الصبور عن افتتاح الستار على إضاءة ضعيفة ضبابية تجعل المشاهد يجتهد فى اكتشاف ما يوجد فوق المسرح ؛ مما يسهم فى تهيئة المشاهد للدخول إلى هذا العالم الضبابى شبه الأسطورى ، فطبيعة «استجابتنا الانفعالية يمكن التحكم فيها بالتحكم فى درجة ونوع الإضاءة على الخشبة» .^(٣)

أما باقى المقطع فيتعلق نصفه الأول بنوعية العرض «سكانهم لا يعنيه أمرنا - مشكلتهم لا تعيننا» حيث يتحول هذا التوازى

اللغوى «لا يعنيه أمرنا - مشكلتهم لا تعيننا» إلى تقابل
سيمولوجى حى يتمثل فى تحويل هذه الحكاية إلى مسرحية
نشاهدها نحن الآن أو نقرأها بالفعل، فكيف لا يعنيه أمرنا ،
وكيف لا يعيننا أمرهم ؟

حيث يعد هذا التقابل بين الخطاب اللغوى والسياق المسرحى
الذى يضم المشاهد أو القارئ إشارة واضحة إلى أن مغزى
المسرحية لا يكمن فى الحكاية بل يكمن خلفها ، وأن النص
يعتمد على الرموز أكثر من اعتماده على الشخصيات الدرامية
الواقعية .

أما النصف الثانى من المقطع فيتعلق بموضوع العرض
«نساء يعشن فى انتظار رجل يعلمن أنه سيجىء يوماً ما» ؛
حيث يتضافر التجهيل «نساء - رجل» مع الخطاب السابق «لا
يعنيه أمرنا - مشكلتهم لا تعيننا» فى التأكيد على أن مغزى
العمل يكمن خلف الحكاية وليس فيها .

كما أن قول صلاح عبد الصبور «فى انتظار رجل يعلمن
أنه سيجىء يوماً ما» يمثل - بالنسبة لقارئ إشارة العرض
وليس بالنسبة للمشاهد - وحدة إعلامية درامية تشى بما
سيحدث داخل المسرحية ؛ لأن تعريف الانتظار المجرد هو «أن
ينتظر الإنسان أمراً ما يتمنى حدوثه فى المستقبل القريب أو

البعيد ، هذا الأمر قد يحدث أو لا يحدث حسب الظروف
المحيطة، وحسب ما يستجد فى هذا المستقبل» . (٤)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى التفات أحمد السعدنى
إلى ظهور فكرة الانتظار لدى صلاح عبد الصبور فى مسرحيات
«مسافر ليل - الأميرة تنتظر - ليلى والمجنون - بعد أن يموت
الملك» ، لكنه على الرغم من إقراره فى تحليلاته بأن «التردد
مرتبط بالانتظار» (٥) ، فقد فاته أن تردد الحلاج وعجزه عن
الاختيار بين الكلمة والسيف ، وانتظاره لاختيار السماء الذى
ينتهى به المنظر الأول من الجزء الثانى:

الحلاج : هذا أحلى ما أعطانى ربى ..

الله اختار ..

الله اختار ..

(ستار) (٦)

يضع مسرحية مأساة الحلاج أيضاً فى دائرة الانتظار التى
تتسع أحياناً وتضيق أحياناً أخرى فى مسرح صلاح عبد
الصبور وإن كانت لا تتلاشى مطلقاً :

ونعود مرة أخرى إلى إشارة العرض فى مفتتح مسرحية
«الأميرة تنتظر» لنلاحظ أن ساحة المسرح بما فيها من ديكور
وإضاءة ومؤثرات صوتية تهيمن عليها فكرة الانتظار ، فكما

يقول دريدا «يحقق المسرح وعياً بلغة الفضاء ، لغة الأصوات والصرخات والضوء والكلمات المصوتة ، فهو عليه أن ينظمها بتحويله الشخصيات والأشياء إلى رموز هيروغليفية حقيقية ، وباستخدامه رمزياتها وتلاقياتها مع جميع الأعضاء وعلى الأصعدة كافة». (٧)

«ولذلك فإن النور الذى يمتد من واجهة المسرح إلى عمقه ، يضىء لنا باباً يتأرجح على لولبة ، ليس مفتوحاً أو مغلقاً ، وهو يصير صريراً متمزقاً كأن ريحاً غير منسجمة الهبوب تعلن عن وجودها خارج الكوخ باندق على خشب الباب». (٨)

وإذا كان «إيبيا» هو «أول من أوضح ضرورة التعبير البصرى عن مزاج المسرحية وجوها ، وأهمية الإحياء الذى يكتمل فى خيال المتفرج» (٩) ؛ فإن صلاح عبد الصبور يحرص على الشئ ذاته أيضاً حيث يستخدم الإضاءة المتحركة فى كشف مكونات الديكور الرئيسية وسط الضباب الضوئى العام بواسطة الكشافات ، وأول حركة لها تتمثل فى التحرك من واجهة المسرح إلى عمقه لكشف باب الكوخ تصديراً لأهميته .

فهذا الباب ليس باباً عادياً بل هو باب مغرق فى الرمزية من المنظور السيميولوجى ، سواء على مستوى الوضع «ليس مفتوحاً ولا مغلقاً» أو الحركة «يتحرك على لولبة» أو الصوت

«يصر صريراً متمزقاً» ، حيث تتضافر هذه العناصر مجتمعة في إشعار المشاهد بوطأة الانتظار المترقب للشخص القادم ، وهو شعور ممتد من خلال استمرار أرجحة الباب وأنيبه أثناء تمثيل أحداث المسرحية .

وربما كان من المناسب سيميولوجياً أن يتوقف تحرك الباب وأنيبه بعد دخول السمندل/ الشخص المنتظر إلى ساحة العرض.

«وحين يعود النور على المسرح يتجه إلى اليمين لنرى درجاً صاعداً إلى غرفة الأميرة، يوازيه إلى اليسار درج هابط إلى حاصل الكوخ، حيث تحتفظ الساكنات بزادهن اليومي الفقير».(١٠)

إن صلاح عبد الصبور يصدر الدرج الصاعد بضوء الكشف المتحرك في إشارة إلى أهمية المكان/السلم الذي ستظهر منه الأميرة وتؤدي فوقه مشهدها الأول شبه الأسطوري . وتجدر الإشارة إلى أن الكشفات المستخدمة في هذه الحالة لخلق الإضاءة الخاصة «هي الكشفات ذات العدسة المحدبة المستوية، لأنها تساعد في خلق التركيز المطلوب وبدرجة حادة جداً».(١١)

«أما وسط الكوخ ، فتحته مائدة مستطيلة قديمة الطراز . قديمة فحسب ، إذ ليس لها طراز معين . وحولها أربعة مقاعد

ظهر أحدها أعلى قليلاً . والمقاعد لا تتألف حول المائدة ، ولكنها تتخالف بلا إيقاع . يروغ بين المقاعد ظهر امرأتين تلبسان السواد ، وتنظفان رثاثة الأثاث ، وتتشاكيان» . (١٢)

أغلب الظن أن الكشاف المتحرك عليه أن يعود بضوئه من يمين المسرح إلى وسطه حيث يبقى منصّباً فوق المائدة القابعة في بؤرة الديكور بوصفها بؤرة التمثيل أيضاً كما سيظهر في مشهد الحفلة ، وإن كان صلاح عبد الصبور لم يشر لذلك صراحة في إشارة العرض .

كما تجدر الإشارة في هذا السياق أيضاً إلى أنه «في حالات استعمال الأثاث على المسرح؛ فإنه يصمم بطريقة خاصة تتفق وضرورات المسرح ويتم هذا التصميم حسب احتياجات الخفة والسهولة ، ولا بد أن يخضع لتغيير المقاسات التي يتطلبها علم البصريّات المسرحية» (١٣) ، فالمائدة على المسرح لا تتفق تماماً مع الأبعاد والمواصفات الحقيقية ، فهي ليست مائدة بقدر ما هي أنسب علامة تشير إليها . والمائدة في هذه المسرحية لابد أن يكون لها مواصفات خاصة تتناسب مع تحويلها إلى سرير داخل العرض .

وإذا كان «التجلى الحقيقي للأشياء على المسرح يفقدها وظيفتها العملية لصالح دورها الرمزي والدلالي» (١٤) ؛ فإن هذا

هو ما يحرص عليه صلاح عبد الصبور فى توصيفه للمائدة، حيث يشى منظر المائدة «قدمها - انعدام طرازها - تخالف المقاعد حولها بلا إيقاع - رثائتها» للمشاهد قبل بداية الأحداث بعمق الزمن الذى يدل بدوره على طول الانتظار الذى أدركه المشاهد من عنولن المسرحية ، كما يدل على الإهمال الذى يعيش فيه أهل هذا الكوخ ، وهو يعكس بدوره إهمال العالم لهم، فكما يقول «ليونز» «إنه من المستحيل فصل صورة الفضاء المسرحى عن صورة الشخصية»^(١٥) ، «فصورة الشخصية فى الفراغ والزمان تكون وحدة جمالية غير قابلة للاختصار» .^(١٦) إن هذا الإهمال المرتبط بالمكان والزمان يتضح فى أول جملة من الحوار .

الوصيفة الأولى : يستعجلنا الموت

لكننا نتشبث بحبال العيش المبتوته

الوصيفة الثانية : ليس لنا أن نختار

كلمات فى جملة

الوصيفة الأولى : ما قيل فقد قيل

نطقتنا الأيام ، وألقتنا فى وجه الريح^(١٧)

فكما يتأرجح باب الكوخ بين الفتح والإغلاق ، تتأرجح شخصيات المسرحية بين الموت والحياة انتظاراً للشخص القادم.

ولا اختيار أمامهم غير الانتظار الذى حكمت الأيام به عليهم،
فالأيام ليست كالحلاج تتحير بين الكلمة والفعل فنطقها أفعال ،
وقد ألفت الأيام بشخصيات المسرحية فى وجه رياح الانتظار ،
وتركتها متأرجحة بين اليأس والأمل ، حيث ينسحب الصرير
التمزق لباب الكوخ على الأرجحة المشتركة للبواب وللشخصيات
معاً . ولكن منذ متى بدأ الانتظار ؟

الوصيفة الأولى : خمسة عشر خريفاً مذ حملتنا فى العربة

من بين حقائب ماضيها

الوصيفة الثانية : خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد

ونزلنا هذا الوادى المجدب

إلا من أشجار السرو الممتد

كتصاوير الرعب (١٨)

إن الأعوام هنا لها تقويمها الخاص ، فهى لا تحسب إلا
بالخريف الذى تنهوى فيه أوراق الأشجار وتموت فيه الحياة
إحكاماً لليأس والضبابية . وإذا كان «الموقع هو الذى يحدد قيمة
العلامة من الوجهة السيميولوجية» (١٩) ؛ فإن تكرار الرقم
«خمسة عشر» نفسه فى بداية كلام الوصيفتين قد يلفت المتلقى
إلى احتمالية أن يكون لهذا الرقم دلالة رمزية عليه أن يتنبه
محاولاً تفسيرها فى نهاية العرض من خلال ربطها بباقي

أحداث المسرحية .

إن خطاب الوصيفة الثانية يعقد مقارنة رمزية أيضاً بين
عصرين : قصر الورد / قبل المجيء إلى هذا الكوخ ، والوادي
المجذب / ما بعد المجيء إليه ، حيث تفشت مظاهر الفزع
«تساوير الرعب» ، وترعرعت «أشجار السرو الممتد» التي يرى
لويس عوض أنها «أشجار لا تنبت في الحياة ولا تستنبت في
قريض الشعر إلا في أفنية المقابر» . (٢٠)

الوصيفة الأولى : هل حملتنا قسراً ؟

كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور

ولذلك أحببنا أن نصحبها

الوصيفة الثانية : خدعتنا الأحلام

الوصيفة الأولى : هي أيضاً قد خدعت

ما الوقت الآن

«تتجه الوصيفة الثانية إلى الحائط ، لتكشف لنا عن كوة

صغيرة ، تفتحها لنرى تكاثف الظلام في الوادي»

الوصيفة الثانية : خمسة عشر ظلاماً (٢١)

إن الأمر يتعلق بخدعة ما لم يكشفها النص بعد ترتبط بحلم

سكان هذا الكوخ بالحب وبالنور ، لكنه حلم قد تحول إلى

كابوس ممسرح في هذا الكوخ عبر العزلة/المنفى ، وعبر تكاثف

الظلام الذى يعاينه المشاهد من خلال العلامات البصرية
«تكشف عن كوة صغيرة تفتحها لنرى تكاثف الظلام فى
الوادي» ويؤكد الكاتب بالعلامات اللفظية «خمسـة عشر ظلاماً»،
حيث يتضافر الظلام المتكاثف مع الساعة الرمزية التى تحمل
الرقم ذاته «خمسـة عشر» فى التأكيد للمتلقى على أن هذا الرقم
يحمل دلالة رمزية خاصة فى هذه المسرحية وعليه أن يجهد
نفسه فى البحث عنها ، «ففهم النصوص وتأويلها وخصوصاً
الغامض منها ينطلق من مؤشرات لا تصلح أن يعتمد عليها
بكيفية نهائية لمنح النص معنى ودلالة ، وإنما على المتلقى أن
يتتبع آثار تلك المؤشرات بطريقة بوليسية حتى يظفر بالمعنى
الظنين ويلقى القبض عليه» . (٢٢)

ولا شك فى أن استخدام صلاح عبد الصبور للتغريب الزمنى
عبر إغفاله تحديد زمان الأحداث واستخدامه تقويماً خاصاً
«خمسـة عشر خريفاً – خمسـة عشر ظلاماً» يسهم إسهاماً فاعلاً
فى الترميز ، حيث «يتيح التغريب الزمنى واقعية أكبر وعالمية
أعظم ، إذ إنه يسمح للمسرحية أن تشق طريقها إلى عقولنا عن
طريق استخدام خيالنا ، ويسمح لنا أن نفقه الحقيقة بشكل
أعمق مما يمكن أن يتضمنه بيان معاصر عن تلك الحقيقة» . (٢٣)،
إنه ببساطة يتفق مع حرص صلاح عبد الصبور على كسر

الإيهام وإيقاظ عقل المشاهد .

الوصيفة الأولى : هذا ميعاد مواجدنا الليلية

الجرح يريد السكين

الوصيفة الثانية : نفس الترتيب ؟

الوصيفة الأولى : نفس الترتيب

حين تصوير الظلمة خمسة عشر ظلاماً

نتبادل هذى الكلمات

الوصيفة الثانية : أعرف دورى

«تبتعد إلى أقصى يمين المسرح ، بينما تتجه الوصيفة الأولى

إلى أقصى يساره، ثم تتوقف برهة لتستعد كما يستعد الممثل

لإلقاء دوره، وتنطلق فى صوت مرح» (٢٤)

وكما تقول آن أويرسفيلد «ليس من الضرورى أن يكون هناك

فضاءان حقيقيان متمايزان حقاً فوق المنصة ، أحدهما يقوم

بوظيفة المسرح بالنسبة للآخر. يكفى أن تكون هناك رموز

مسرح تفرض نفسها على عدد من الممثلين الحاضرين فوق

المنصة لكى يمكننا التحدث عن مسرح داخل المسرح» (٢٥)،

فهذه المواجد الليلية وما سوف يطالعنا فيها من تمثيل طقوسى

تعمل من زاوية على التجريب وكسر الإيهام بالتمثيل داخل

التمثيل ، كما أنها تعمل من زاوية أخرى على إشاعة الجو

الأسطوري في النص من خلال التقاطع مع التراث الشعبي
«طقوس التعزية الشيعية من جهة، وإحدى حكايات ألف ليلة
المتفرعة من (حكاية الحمال والثلاث بنات) من جهة أخرى»^(٢٦)،
حيث تحتل الطقوس المتكررة لتتويج الندم مكاناً بارزاً في
المرجعين التراثيين .

إن الوصيفتين الأولى والثانية تشرعان في الإعداد لحفل
الموажد الليلية انتظاراً لقدم الأميرة، وتجدر الإشارة إلى تركيز
النص على التلميحات الجنسية الجسدية سواء عبر الحكايات
التي تتوقع الوصيفة الثانية إعدادها للأميرة :

– المرأة والملاح العرييد

لا يقرب زوجته إلا إن رقرقها بالماء ؟ (٢٧)

– الديك المسحور

يتحول عند الفجر أميراً مؤتلق التاج

ويهبط كل مساء ليصوصو في حزن الفلاحه

والفلاح يغط بنومه ؟ (٢٨)

أو عبر التشبيهات التي يطالعنا أحدها في بداية ظهور

الوصيفة الثالثة:

الوصيفة الثالثة : ها أنذا قادمة توأ

ما بالكما ، لا يهدأ صوتكما أبداً

امراتان كسولان

تدعان لى العمل الشاق، وتنطلقان إلى الثروة

كما تنطلق المهرة للبغل

هل حان الوقت ؟ (٢٩)

فبعد أن أكدت الوصيفة ظهورها المسرحى المصدر بأقوى التراكيب اللغوية تأشيراً «ها أنذا» المدعم بوصف الحركة «قادمة» والوقت «توأ» ، فى محاولة لإبراز ذاتها بوصفها متحملة للعمل الشاق فى مقابل الوصيفتين الكسولتين ، تصفهما بقولها «تنطلقان إلى الثروة ، كما تنطلق المهرة للبغل» فى تشبيه جنسى يسبق سؤالها عن موعد حفل المواجه الليلة «هل حان الوقت ؟» ، حيث تتضافر هذه الإشارات الجنسية فى إشعار المتلقى بأن الجنس/الجسد سيكون له دور ما سواء فى طقوس الاحتفال ، أو فى بنية الحكاية .

«تصعد الوصيفتان ، تحملان بضعة أطباق وأقداح فارغة ، تنشغلان بصفها على المائدة ، ثم تتبادل الوصيفات الثلاث النظرات ، ويقفن صفًا كائهن فى صلاة وثنية ، وتتجه عيونهن إلى أعلى الدرج، حيث تبرز الأميرة فى أروع زينتها» (٢٠)

إن الشاعر فى إشارة العرض السابقة يصدر لحظة ظهور الأميرة تصديراً بصرياً واضحاً يتفق مع سيميولوجيا «معجم

التموقع المسرحي» الذي يلعب دوراً حاسماً بالنسبة للتشكيل الجمعي للعرض ، فإذا كانت «قواعد استخدام المستويات كمعينات للمقامات تشير إلى أن (منتصب = ذو سلطة مقابل منخفض = تابع)» (٣١) ، حيث تقول آن أوبرسفيد «إن سمة الفضاء المسرحي أن يكون أفقياً ، أما الرأسية فتأتي أساساً من التركيب المستقيم للممثلين : إذن فالرأسية ، بالنسبة للأفقية، صفة لافتة» (٣٢) ؛ فإن الأميرة تبرز في إشراقها الأولى من أعلى الدرج وهي مزدانة بالإكسسوار اللافت ، في مقابل الوصيفات الواقفات صفّاً واحداً في سفح السلم متشحات بالصمت والسكون وكأنهن في صلاة وثنية .

ثم يعمد الكاتب بعد هذا التصدير المكاني إلى التصدير اللغوي المؤكد لفكرة «الصلاة الوثنية» ، حيث تبدأ الوصيفات الثلاث في الابتهاال المتوالى للأميرة/الإلهة:

الوصيفة الثالثة : مولاتي

من أعلى السلم يلمع نورك

شمس في السميت

ويفيض عبيرك

فتبل نداوته جدران البيت

الوصيفة الأولى : مولاتي

من أعلى السبلم يتضوؤ نحرك

حقل ليالك مرشوش بالنور

ويزغرد شعرك

خمر تنسكب على صفحة بلور

الوصيفة الثانية : مولاتى

من أعلى السلم يختال قوامك

موسيقى تلتف وتتمهل

نغم تفرطه أقدامك

ويعود ليتشكل

الأميرة : شكراً ، فلاهبط درجة (٣٣)

إن كل وصيفة من الوصيفات الثلاث تبدأ حديثها بالنداء
الطبقى المتذلل «مولاتى» وتعقبه عبارة «من أعلى السلم» فى
إلحاح لغوى على تصدير تموقع الأميرة المسرحى الدال
سيمبولوجياً ، «فالنص المسرحى هو النص الأدبى الوحيد الذى
لا يمكن قراءته قراءة تعاقبية، والذى لا يستوعب إلا فى كثافة
العلامات المترامنة ، أى العلامات المترامنة فى الفضاء أو التى
تحتل حيزاً فى الفضاء» . (٣٤)

وتجدر الإشارة إلى أن خطاب الوصيفات الثلاث الشعرى فى
وصف الأميرة الجسد/المثال يكاد يكون خطاباً واحداً متصلاً

هابطاً من أعلى إلى أسفل ، حيث يبدأ بالوجه الفواح بالعطر ،
فالنحر ، فالشعر المتدلى ، فالقوام ، وصولاً إلى الأقدام .

وقد حرص الشاعر على تأكيد هذا الجو الطقسي الأسطوري
الرامز عبر التحول الموسيقي المغرق فى الإيقاعية ، فصحيح أنه
لم يغير البحر «المتدارك» ، لكن خطاب كل وصيفة من الوصيفات
الثلاث قد تألف من أربعة سطور شعرية تتحد فى كل منها قافية
السطر الأول مع قافية السطر الثالث ، وقافية السطر الثانى مع
قافية السطر الرابع . وقد أجهد الشاعر نفسه فى لزوم ما لا
يلزم مثل تكرار حرف ثابت يسبقه حرف مد قبل الروى «نورك -
عبيرك» فى خطاب الوصيفة الثالثة ، أو تكرار حرف آخر صامت
قبل الروى «نحرك - شعرك» فى خطاب الوصيفة الأولى ، أو
تكرار ذات الحرف بوصفه دخيلاً بين ألف التأسيس والروى
«قوامك - أقدامك» فى خطاب الوصيفة الثانية .

إن هذه الإيقاعية المتمثلة فى ثبات عدد الأسطر الشعرية
والتقفية المبالغ فيها ، تتضافر مع زخافات البحر التى تقترب به
من دائرة النثر أحياناً - حيث تتوالى خمس حركات فى مثل
قوله «تنسكب على» وقوله «ويعود لينتشكل» - فى تذكير القارئ
بسجع الكهان ، حيث يهدف الشاعر من خلال هذا الجو
السحزى إلى إضفاء منسحة أسطورية على العمل ، وإلى إشعار

القارئ بأن هذه الأميرة رمز متعال وليست مجرد امرأة/أنثى متسريلة بالشهوة كما يبدو من ظاهر النص .

إن الأميرة/الإلهة قد استجابت لصلوات رعاياها ، فقررت أن تهبط درجة مصدرة حركتها بالقول الواصف لها «شكراً ، فلاهبط درجة» . ثم تكرر الوصيفات الثلاث طقس الابتهاال المتعبد فى صيغة أخرى ، فتنزل الأميرة درجة أخرى تسمح لها بالتخاطب المتعالى معهن .

الأميرة : شكراً ، فلاهبط درجه

معذرة إنى أنسى دوماً أسماء وصيفاتى

هل تعملن بقصر أبى ؟

الوصيفة الثالثة : كم وطأنا قدماه الطيبتان

الأميرة : ماذا تعملن ؟ (٣٥)

إن الأميرة / الإلهة لا تتسع ذاكرتها المتعالية لأسماء وصيفاتها ووظائفهن ، والشاعر يستغل الموقف لتعريف المشاهد بهن . والعبث فى هذا الموقف لا يتمثل فى نسيان الأميرة للوظائف والأسماء ، بل يتمثل فى التباين بين المحكى عنه «قصر أبى» والمشهد المائل أمامنا «الكوخ المهجور» . فالفضاء «لا يبنى فقط من علاقة مع المكان المسرحى، بوصفه مبنى ثقافياً وإنما يصنع بالضرورة من إيفاءات وأصوات الممثلين» (٣٦) ، والنص

يقدم لنا «مستويين أحدهما يعرض مسرحيًا والآخر يحيل إلى مكان آخر متخيل خارج الخشبة» (٣٧) ، والتباين بين هذين المستويين / المكانين يحفز ذهن المشاهد لمحاولة اكتشاف سر المفارقة .

فخطاب الأميرة / الوصيفات مازال حتى الآن يصدر من منطقة الماضي / القصر في مقابل الحاضر الكوخ ، حيث تتبع المفارقة من تعارض العلامة / اللغة مع العلامة / الديكور .

الأميرة : ماذا تبغين الآن ؟

الوصيفة الثالثة : ننتظرك حتى يعطفك علينا فيض كمالك
أعدنا مائدة متواضعة ،

وتمنينا لو أكرمت وصيفاتك بالصحبه

الأميرة : لا بأس

«يسمع صوت من الخارج ، كأن خطى تتردد .

تنزعج الأميرة ، ملقية بسمعها إلى الصدى»

ما هذا يا أم الخير (٣٨)

إن صوت الخطوات الآتية من الخارج هو مفتاح تحول الأميرة من إلهة تنتظر وصيفاتها المتصوفات فيض كمالها ، إلى امرأة عادية تعرف أسماء من معها «أم الخير» وتنتظر القادم وتخشاه في آن . إنه مفتاح التحول من عالم القصر /

الحلم إلى عالم الكوخ / الواقع ، ومن التمثيل داخل التمثيل إلى التمثيل فقط .

الوصيفة الثالثة : مولاتى ..

تلك هى الريح

الأميرة : أترأه يأتى الليلة ؟

الوصيفة الثانية : لا أدرى يا مولاتى

أَتَسْمَعُ فى هذى الليلة سرًا مدفونًا فى أحجار الصمت

يوشك أن يبعث شبحًا تتشقق عنه الظلمة

الأميرة : أشعر هذى الليلة مثل شعورك

لا أدرى ماذا أفعل إن جاء

إنى أسألكن سؤالاً

لكن لا تكسرن فؤادى بجواب مسنون كالسيف

أو بجواب رواغ كالماء

قد كنتن معى فى تلك الليلة

وعرفتُن الحادث (٣٩)

إن الوصيفة الثالثة التى تملكها اليأس من طول الانتظار

تُفسر صوت الخطوات القادمة من بعيد فى هذا الوادى المقفر

بأنه عصف الرياح . لكن الأميرة التى لم يملكها اليأس بعد ،

والتي أنبأنا عنوان المسرحية بأنها مازالت تنتظر تحاول دفع ما
بالقول / اليأس من خلال السؤال الرجاء «أترأه يأتى الليلة؟» .
ويأتى جواب الوصيفة الثانية مؤكداً بصيص الأمل الذى أخذ
يدب فى نفس الأميرة عبر تضافر شعورها معها بأن شبح هذا
القادم المنتظر يلوح فى الأفق هذه الليلة «أشعر هذى الليلة مثل
شعورك» .

إن الأميرة التى يملؤها الإحباط فى هذا المنفى المترقب
تحاول جاهدة أن تتطلع إلى المستقبل / الحلم «لا أدرى ماذا
أفعل إن جاء؟» ، لكن الواقع يجرفها كالسيل الجامح إلى
الماضى مرة أخرى فيتحول حديثها مع وصيفاتها إلى ذكر
الحادث الذى كان فى تلك الليلة . وهنا يواجه المتلقى سؤالين
جديدين - بالإضافة إلى سر الرقم خمسة عشر ولغز المفارقة بين
عالم التمثيل وعالم التمثيل داخل التمثيل - عليه أن يبحث عن
إجابتهما بنفسه ، وهما : من هو هذا القادم المنتظر ؟ وما هى
الحادثة ؟

إن الشاعر يخطط الحديث حول هاتين النقطتين فى السطور
الآتية:

الوصيفة الثالثة : الحادث ، ما الحادث ؟

الأميرة : الحادث ؟

لاتذكرن الحادث

الوصيفة الثالثة : ما يحيا كل دقيقة

لا ينسى أو يذكر (٤٠)

إن صلاح عبد الصبور لا يكشف للمشاهد سر الحادث بل يلوح له بأصدائه فقط حتى يزيد من إثارة الموقف وغموضه .
فلغة الخطاب التى يتكرر خلالها ذكر كلمة الحادث أربع مرات فى هذا المقطع القصير تتضافر مع وصفه بأنه «يحيا كل دقيقة» فى إقناع المتلقى بأن الموقف الدرامى الذى تحياه الشخصيات المسرحية هنا والآن هو نتيجة لهذا الحادث .

إن الشاعر يفعل الشئ نفسه - المواربة - عند الإشارة إلى القادم المنتظر فى باقى الخطاب.

الأميرة : أبدو مخطئة فى أعينكن

لكن .. لكن

قد لوح لى بالحب

الوصيفة الثانية : نعلم .. نعلم

الأميرة : يل أقسم أن ينبت فى بطنى أطفالاً

طفلاً كل خريف

الوصيفة الأولى : نعلم .. نعلم

الأميرة : هل أخطأت إذن ؟

«يقترّب صوت الخطى ، كأنها تحزم وتتردد ، تتسمع
الأميرة»

رباه ، ماذا تحمل هذى الليلة ؟ (٤١)

وإذا كان «يجب النظر إلى المقولات النحوية لا بصفاتها صيغاً
إعرابية مجردة ، ولكن باعتبارها أيقونات دالة» (٤٢) ؛ فإن صلاح
عبد الصبور لا يشير إلى هذا القادم المنتظر الذى يبرز فى
الخطاب بوصفه فاعلاً نحويّاً ودرامياً سوى بضمير الغائب
المستتر إمعاناً فى الإثارة والغموض ، لكنه يمنح المتلقى بعض
المعلومات التى تمكنه من مواصلة خلق العالم الدرامى التخيلى ،
حيث يصرح له بأن هذا القادم المنتظر قد لوح للأميرة / المرأة
بالحب ، وأقسم لها بأن ينبت فى بطنها طفلاً كل خريف يحيل
خريفها ربيعاً .

إن سؤال الأميرة «هل أخطأت إذن ؟» فى هذا السياق
يتضافر مع قولها فى البداية «أبدو مخطئة فى أعينكن» فى فتح
باب أفق التوقع لإمكان تصور المتلقى استسلام الأميرة /
الجسد لهذا الشخص الذى خدعها وغرر بها باسم الحب
والمستقبل ، حيث يدعم هذا التصور تلك الإشارات الجنسية التى
سبق الحديث عنها والتى ستطالعنا مرة أخرى بعد قليل.

إن اقتراب صوت الخطى / الأمل يحمل الأميرة على التفاؤل

«رباه ، ماذا تحمل هذى الليلة ؟» ، لكن صوت الواقع / المنفى
مازال أكثر قوة ، حيث يحملها مرة أخرى إلى ضفاف الانتظار
اليأس عبر محورين ؛ الأول : الكوخ / الديكور الذى يعمق
الإحساس بـ «الانغلاق التراچيدى»^(٤٣) ، والآخر : خطاب
الوصيفة الثالثة الآتى:

لا تحمل هذى الليلة إلا ما حملت ليلاى أخرى

فارجعن إلى الدور

«فى هيئة تمثيلية»

هل تأذن مولاتى أن نشرب كأس نبىذ قبل الأكل

الأميرة : «مسترجعة هيئتها الملكية»

لا ، بل كأساً من ضحك تجلو طيف القلق عن القلب

يا مفطوره

قولى واحدة من نكتك^(٤٤)

إن الوصيفة الثالثة التى تأمر الأميرة والوصيفات معاً فى
سياق التمثيل «فارجعن إلى الدور»، تعود - بعد أن غيرت من
نبرة صوتها وصبغت أدائها بمسحة افتعالية - فتستأذنها
متضرعة فى التفضل بشرب كأس نبىذ قبل الأكل فى سياق
التمثيل داخل التمثيل ، والأميرة تستجيب لأمرها بالعودة إلى
العبة فتستعيد هيئتها الملكية قبل أن تأمر وصيفتها مفطوره

بقول إحدى النكات .

فماذا يملك من فقد حاضره ومستقبله سوى العيش فى
أوهام الماضى / لعبة التمثيل داخل التمثيل ؟
إن الوصيفات تتبارى مرة أخرى فى إلقاء النكات الجنسية
على مسامع الأميرة ، مما يرشح توقع المتلقى السابق بأن
القادم المنتظر قد خدع أميرتهم و تملكها جنسياً باسم الحب .

- رجل قال لزوجته

البدر يفوقك حسناً

قالت زوجته:

اذهب حل سراويل البدر

بدلاً من حل سراويلي (٤٥)

- رجل قال لصاحبه

امراتى أشهى من كل نساء البلده

فأجاب صاحب:

هذا حق !

إمراةك أشهى من كل نساء البلده (٤٦)

إن الواقع المؤلم أقوى من الضحكات المفتعلة فى لعبة التمثيل
داخل التمثيل ، لهذا يفرض حديث الموت / الحزن نفسه حتى
فى سياق الضحك / البهجة .

الوصيفة الثانية : آه لو نملك أن نضحك حتى الموت
لو متنا فى شهقة ضحك (٤٧)

إن الوصيفة الثالثة تحاول تعطيل ما بالقول / الحزن ، لتفتح
الباب للضحك / الفعل مرة أخرى .

أوه ، تنحرفين دوماً عن دورك
كذوات الطبع المأساوى جميعاً
تنزلقين من البهجة للحزن كما تنزلق السمكة
فى الماء
فلنضحك

الوصيفة الأولى : " حقاً .. فلنضحك
الأميرة : فلنضحك
« لا يضحك أحد » (٤٨)

إن آليات العبث تعمل داخل العرض مرة أخرى ، حيث
يتناقض القول الأمر « فلنضحك » المؤكد من الوصيفتين والأميرة
مع فعل التمثيل الجماعى « لا يضحك أحد » . ويستمر العبث
متجسداً فى محاولة تحويل الضحك إلى فعل مفتعل دون سبب
واضح :

الوصيفة الأولى : لم لا تضحك مولاتى ؟
الأميرة : لم لا تضحك أم الخير ؟

الوصيفة الثالثة : " لم لا تضحك بره ؟

الوصيفة الثانية : لم لا تضحك مفطوره ؟

الوصيفة الأولى : أنا أضحك لكن بره

الوصيفة الثانية : أنا أضحك لكن أم الخير

الأميرة : فلنضحك جمعاً في صوت واحد

الوصيفة الثالثة : " هه .. ساعد ثلاثة

الأميرة : لنفوت لعبتها ولنضحك قبل العد

«ينخرطن في الضحك إلى أن يبكين ، وفجأة تصبح الخطى

قريبة واضحة ، وكأنها نمت في وسط الضحك ، حتى أصبحت

في ساحة الكوخ» (٤٩)

إن العبت ما زال يعمل داخل هذا المشهد حيث يتعارض

اعتراض الوصيفة الثالثة المائل في الخطاب اللغوي «تنزلقين من

البهجة للحزن كما تنزلق السمكة في الماء» مع الفعل المسرحي

الممثل «ينخرطن في الضحك إلى أن يبكين» ، وكأن الواقع المؤلم

يفرض عليهن البكاء مهما حاولن افتعال الضحك في التمثيل

داخل التمثيل ، حيث تحملهن أصوات الأقدام التي أصبحت في

ساحة الكوخ إلى عالم التمثيل فقط مرة أخرى .

الوصيفة الثالثة : صوت خطى تتردد في الساحة

الوصيفة الثانية : خطوات مبطئة متتده

الأميرة : ليست خطواته

الوصيفة الثانية : لا يعرفنا أحد في وادي السرو

الوصيفة الأولى : أو نعرف أحداً

«طرق على الباب»

الوصيفة الثالثة : من بالباب ؟

الصوت : رجل يا سيدتي (٥٠)

إن الأميرة / المرأة قد أدركت منذ الوهلة الأولى أن خطوات هذا الشخص القادم ليست خطوات فارسها المنتظر ، والمفارقة تكمن في قدوم شخص غير منتظر في هذا الوادي المهجور بدلاً من قدوم الشخص المنتظر ، وقد فجرت هذه المفارقة الاستفهام الآتي «من بالباب ؟» ، لكن الإجابة «رجل يا سيدتي» لم تحمل الرد الشافي حيث عرف القادم نفسه باسم الجنس الذي يفيد الإيهام والعموم ، فحكم علم الجنس في المعنى كحكم النكرة «من جهة أنه لا يخص واحداً بعينه» (٥١) ، وذلك بدلاً من أن يعرف نفسه بالعلم الذي يفيد التعيين والتخصيص.

إن هذه الإجابة الغامضة قد فتحت عليه بوابة الأسئلة قبل السماح له بالدخول .

الوصيفة الثالثة : من .. ؟

الصوت : اسمي لا يكشف شيئاً

الوصيفة الثالثة "" : لكن .. لك اسم

الصوت : اليوم .. قرنديل

الوصيفة الثالثة : ماذا تصنع فى هذا الوادى ؟

الصوت : أتجول

الوصيفة الثالثة : شرّاً تنوى أم خيراً ؟

الصوت : لا أنوى إلا ما تبغين

الوصيفة الثالثة : ادخل

«يدخل رجل نحيل ، رث الهيئة ، عليه تراب

الفقر ، والسفر» (٥٢)

إن صلاح عبد الصبور يخرج بالقادم من دائرة العادية إلى دائرة الشخصيات الخارقة ، فهو أولاً أكبر من اسمه الذى لا يكشف شيئاً ، وعندما يصرح باسمه بعد إلحاح «اليوم قرنديل» يفجر مفاجأتين غامضتين؛ حيث يشى الظرف «اليوم» بأنه شخصية متحولة تتخذ فى كل يوم اسماً وشكلاً مختلفين ، فى حين يحملنا الاسم المختار «قرنديل» إلى عالم ألف ليلة وليلة حيث «نجد ثلاثة من القرنديلية فى حكاية الحمال والثلاث بنات» . (٥٣)

وتتضافر صنعة القادم الغريبة «أتجول» مع نيته «لا أنوى إلا ما تبغين» التى تكشف عن قدرته على معرفة ما يدور داخل الآخرين فى إشاعة هذا الجو الأسطورى الخارق الذى يعد أكثر

الأجواء ملاءمة لمسرح العبث ، فكما يقول يوجين أونيل «إن الحقيقة تكذب في أحلامنا .. ولا يوجد شيء أكثر حقيقة من الأسطورة» . (٥٤)

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المسحة الأسطورية الخارقة التي تطفئ على شخصية القرنديل تتعارض مع مظهره لحظة الإذن له بالدخول «نحيل - رث الهيئة - عليه تراب الفقر والسفر»، وإن كان هذا التعارض يتفق مع النص المرجعي ألف ليلة وليلة؛ حيث إن القرنديلة الثلاثة «ذوو مظهر يدعو إلى السخرية والاستهزاء ، وإن كانوا جميعاً أبناء ملوك فقدوا عروشهم . وخاضوا تجارب مريرة في حياتهم ، أكسبتهم الحكمة والمعرفة والخبرة بالحياة . فهم - إذن - مزيج من الخفة والسخرية ومن خبرة الحياة العميقة والحكمة البالغة» . (٥٥)

ولما كان قرنديلة ألف ليلة أبناء ملوك فقدوا عروشهم وخاضوا تجارب مريرة ، فربما كان قرنديل صلاح عبد الصبور هو صوت التاريخ الذي يرفض أن يكرر نفسه مرة أخرى مع الأميرة ابنة الملك التي فقدت عرشها أيضاً وتخوض تجربة النفي المريرة هي ووصيفاتها ، وربما كان هو صوت ضمير الأميرة ذاتها ، وربما كان صوت عقلها الذي يحاول إنقاذ مستقبلها من براثن مواصلة الضياع والاستلاب باسم الحب ، والأصوب في هذا السياق هو

الاتفاق مع «مارتن إسلن» في قوله «إن أية محاولة للتنبؤ بما تحويه المسرحية أو العرض المسرحي من (معنى) محكوم عليه بالفشل لأن هذا المعنى وببساطة سيكون مختلفاً عند كل فرد من أفراد الجمهور». (٥٦)

إن الوصيفة الثالثة تواصل استجوابها للضيف الغامض غير المنتظر:

الوصيفة الثالثة : هل ضلت خطواتك في الغابة ؟

قرندل : بل هذا قصدي

الوصيفة الثالثة : ماذا تبغى ؟

قرندل : أن أنفذ ما أوحاه الصوت

حين تقدمنى في الغابة حتى أوقفنى في باب الكوخ

الوصيفة الثانية : لكننا لا ننتظرك

قرندل : أنبأنى الصوت

عمن تتأهب للقياء

الأميرة : من .. ؟ (٥٧)

إن القرندل / شبه الأسطوري يتبع صوت الوحي أو هاتف الضمير أو التاريخ ، حيث يقوده صوت خفى يخبره بالغيب . وعلى الرغم من تصدى الوصيفة الثانية له «لكننا لا ننتظرك» ؛ فإنه يصر على مواصلة الاستجابة للهاتف الذى أخبره أيضاً

باسم الشخص الذى يتأهب للقياء . وفى هذه اللحظة - لحظة
الحديث عن الشخص المنتظر - لا تجد الأميرة بدءاً من الاشتراك
فى الحوار معه على خبرها بالمستقبل وتعرف منه متى سيجىء .
قرندل : " لا أنطق باسمه

إلا إن أصبح ظلى فى عينيه

الأميرة : هل سيجىء الليلة ؟

قرندل : «ينحنى ليلصق أذنه بالأرض»

لا أدرى

هأنذا ألصق أذنى بالأرض

فلعلى أسمع فى باطنها وقع خطاه

الأميرة : أسمعت ؟

قرندل : فى كل سبيل

الأميرة : هل يصبح ظلك فى عينيه الليلة ؟

قرندل : لم ينبئننى الصوت

هل أجلس فى هذا الركن

«دون انتظار الجواب تجلس فى ركن المسرح الأمامى الأيسر

ناظراً للباب ، ومؤلياً ظهره للجمهور» (٥٨)

فعلى الرغم من معرفة القرندل لأشياء كثيرة تنتمى إلى عالم

الغيب لكنه لا يستطيع معرفة متى يأتى القادم المنتظر حتى

تحتفظ المسرحية بإثارتها . إنه يبدو في هذا المقطع رجلاً عادياً
يتسمع خطو الأقدام ولا يستطيع أن يعرف أكثر مما يخبره به
الصوت .

إن القرندل الذى جلس فى الركن الذى اختاره قبل أن يؤذن
له مولياً ظهره للجمهور يبدو من تموقعه السيميولوجى أنه خارج
الحدث تماماً ، على الرغم من مشاركته فيه ، فهو يمثل مستوى
آخر من مستويات الإبراك أعمق من مستوى المشاركين فى
الحدث ، ولهذا يبدو حوار معهن بلا نتيجة شافية على مستوى
السؤال والإجابة ، فإجاباته دائماً لا تمنح رداً بل تفضى إلى
سؤال حتمى آخر .

الوصيفة الثالثة : هل لك فى لقمة خبز .

قرندل : خبزى لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثة : ومتى ينضج خبزك

قرندل : حين أغنى

الوصيفة الثالثة : ومتى ستغنى

قرندل : إن فرغت أغنيتى

الوصيفة الثالثة : ومتى تفرغ أغنيتك

قرندل : ما زالت شذرات لم تتلاءم بعد

ويحيرنى آخر سطر فيها (٥٩)

ويري عصام بهي أن هذا الحوار ذا الطابع الشعبي الناتج عن التسلسل والتكرار «حوار قد يعمى في البداية ، ولكن كلما تقدم الحدث كشف لنا عما في الحوار من رمزية تعزز رمزية الشخصية التي تنطق به من جهة ، وتعزز رمزية المسرحية كلها من جهة أخرى» . (٦٠)

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نهاية المسرحية تخبرنا بأن حيرة القرنندل في اختيار آخر سطر في أغنيته تعكس حيرة صلاح عبد الصبور الممتدة في دراماته الشعرية بين اختيار الكلمة (الأغنية) أو اختيار السيف (خنجر القرنندل) في مجابهة السلطة الديكتاتورية .

إن حوار الوصيفة مع القرنندل الذي يبدو متماسكاً غاية التماسك علي مستوى الصياغة ، يبدو مفككاً غاية التفكك علي مستوى الدلالة ، حيث تنبع أسئلة الوصيفة من دائرة اللغة التداولية التواصلية ، وتتبع إجابات القرنندل من دائرة اللغة الرمزية الملفة ، وهنا تدرك الوصيفة أنه لا فائدة من مواصلة الحوار معه .

الوصيفة الثالثة : رجل أنهكه الفقر وأضوى عقله

يهذى لا يدري ما ينطق به

الأميرة : إني أتوجس من هيئته أمراً

الوصيفة الثالثة : شراً أم خيراً ؟

الأميرة : لا أدري ، لكنى أشعر أن حروف حديثه تطوى أشياء

الوصيفة الثالثة : لا تطوى إلا فقره

فدعيه ملقى فى ظل الحائط حتى يرحل

لنعد لمواجدنا الليلية (٦١)

إن خطاب القرنندل قد حير الأميرة ووصيفاتها ، فبينما تري
الأميرة «أن حروف حديثه تطوى شيئاً» ، ترى الوصيفة الثالثة
أنه «يهذى لا يدري ما ينطق به» . وهى ترجع هذا الهذيان إلى
جنونه «رجل أنهكه الفقر وأضوى عقله» الذى استنتجته من
طبيعة خطابه المتسم بالإلغاز والتعمية وعدم القدرة علي
التواصل التداولى

ولا عجب فى هذا التناقض القائم بين الاعتداد بكلام القرنندل
ووصفه بالجنون ، فكما يقول «فوكو» إنه يجوز أحياناً أن نمنح
مثل هذا الخطاب «سلطة غريبة لا يحظى بها أى كلام آخر ،
سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة وتنبئ بالغيب ، سلطة تدرك
بسياحتها الحكمة التى قد لا يتأتى للآخرين إدراكها . إن كلام
الجنون إما كان كلاماً لا يسمع بالمرة ، وإن سمع ، سيمع علي
أنه كلام الحقيقة» (٦٢)

فالأميرة / المرأة تعبر عما بداخلها أو تلفت انتباه المتلقى إلى

رمزية خطاب القرنديل «أشعر أن حروف حديثه تطوى أشياء»،
قبل أن تعود إلى دورها الملكي مرة أخرى في لعبة التمثيل داخل
التمثيل «المواجد الليلية» - التي تذكرنا بغرفة التذكارات السوداء
في ليلي والمجنون - امتثالاً لأمر الوصيفة الثالثة .

الوصيفة الثالثة : بالترتيب

ماذا كنا نفعل قبل مجيئه ؟

الوصيفة الثانية : كنا قد أتمنا نور الضحك المفضي للدمع

الوصيفة الثالثة : فالآن أوان الحفلة

«تصفق بيديها» .

الحفلة .. الحفلة .. (٦٣)

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الاحتفال الطقسي المتكرر يعد
أنسب الأشكال السيميولوجية للتعبير عن وطأة الانتظار، والحياة
خارج إطار الزمن التاريخي الذي توقف منذ نقي الأميرة
ووصيفاتها في هذا الكوخ النائي المائل أمام المشاهد طوال
العرض، حيث يرى مرسيا إلياد أن «الزمن الدنيوي قابل لأن
«يتوقف» دورياً، إذ يُدرج فيه زمان مقدس بواسطة الطقوس»
زمان غير تاريخي «بمعنى أنه لا ينتسب إلى الزمن الحاضر
التاريخي»^(٦٤) ، بل ينتسب إلى ذلك الزمن الذي عشت فيه
الأميرة فارسها المضاد إلى حد التقديس، «فالزمان في

المسرح صورة للزمان التاريخي والزمان النفسى الفردى والعودة
الإحتفالية معاً» . (٦٥)

.. تبدأ الحفلة بإشارة العرض الآتية ..

«تجلس الوصيفتان الأولى والثالثة على الأرض في الظلام ،
وتنهض الأميرة متهادية لتتمدد على المائدة فى وضع إغراء ،
بحيث تبدو المائدة كسرير ، وتختفى الوصيفة الثانية لحظة لتعود
وعلى وجهها قناع رجل فى كمال العمر : ذى شارب كثيف وهيئة
متحدية» (٦٦)

.. إن الجملة الأولى «تجلس الوصيفتان الأولى والثالثة علي
الأرض فى الظلام» تتضمن ثلاث آليات تصدر نهوض الأميرة
فى بداية مشهد الحفلة الذى يتضمن تصوير قصة الحب أو
الإنساق الجوهريّة الكاشفة. لسر الانتظار من خلال الفلاش باك.
والآليات التصدير الثلاث هذه تعتمد علي ثلاثة أنساق علامية
مختلفة هي: علي التوالى : الحركة ، المكان ، الإضاءة .
.. وتتمثل آلية التصدير الأولى في الفعل/ الحركة «تجلس» ،
حيث يشل هذا الفعل حركة الوصيفتين ، بل يتر قامتيهما
(مؤقتاً) لإصالح بزوز الأدياء التمثيلي للملكة والوصيفة الثانية..
وتجدير الإشارة هنا إلى أنه كان يمكن لصراح عبد الصبور أن
يخرجهما تماماً من خشبة العرض ، لكنه لم يفعل حرصاً على

التغريب وكسر الإيهام المهيمن تقنياً على المشهد.

أما آلية التصدير الثانية فتتمثل فى الكلمة / المكان «على الأرض» ، فإذا كان معجم الترموق المسرحى تضبطه قواعد تستخدم المستويات المكانية بوصفها معينات للمقامات (منتصب = ذو سلطة مقابل منخفض = تابع) كما ذكرنا (٦٧) ؛ فإن هذا الأمر ينطبق فى حالة وجود اتصال درامى حوارى أو إيمائى أو تشكىلى بين المرتفع والمنخفض ، أما فى هذه الحالة فإن دور المنخفض (الوصيفتان الجالستان على الأرض) دور فنى بحت يتمثل فى تصدير المرتفع (الأميرة الناهضة) وفى إضفاء مسحة تغريب على المشهد من خلال تأطيرهما السكونى الملتصق بالأرض .

أما آلية التصدير الثالثة فتتمثل فى الكلمة / الإضاءة «فى الظلام» ، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه إذا كان التأشير الإضائى الشاهدى (الضوء المركز) هو الذى يبرز عادة بوصفه آلية للتصدير المسرحى كما مر بنا فى تصدير دخول عشرين السترة فى مسرحية مسافر ليل؛ فإنه يمكن للإظلام كذلك - من وجهة نظرى - أن يؤدى نفس الوظيفة السيميولوجية (التصدير) .

وأتصور أنه يجدر بنا فى هذا المقام أن نفرق بين نوعين من الإظلام وفقاً لوظيفة كل منهما فى العرض ، الأول يمكن تسميته

بـ Technical Dark أو الظلام التقني المتعلق بآليات صنعة المسرح أكثر من كونه علامة مسرحية ذات وظيفة دالة ، ويتمثل هذا النوع من الظلام في إظلام المسرح بعد انتهاء أحداث المشهد أو الفصل أو لحظة تغيير الديكور داخل ذات المشهد .

أما النوع الآخر فيمكن تسميته بـ Tictical Dark أو الظلام التكتيكي الذي يهدف إلى توصيل رسالة معينة بوصفه علامة دالة ، وهو ينقسم بدوره إلى نوعين : الأول جزئي : ويتمثل في تعميم جزء من المنصة أثناء العرض ، والثاني كلي : ويتمثل في تعميم منصة العرض بالكامل قبل إعادة إضاءتها .

فإذا كان الضوء المركز هو آلية إبراز العلامة التي يسعى لتصديرها من خلال النور المتألق الذي يحتويها وحدها دون العناصر الأخرى المشاركة معها في العرض؛ فإن الإظلام الجزئي هو آلية إبراز العلامة / العلامات المهيمنة التي يسعى لتصديرها من خلال التعميم المؤطر للعلامة / العلامات المتوارية داخله وفقاً للدور الدلالي لكل منهما في الرسالة التي تحتويها جملة المشهد .

أما الإظلام الكامل فهو آلية إخماد علامات العرض كافة من أجل إبراز العلامة التي تقبع في بؤرة العرض لحظة استئناف الإضاءة العادية ، وسنرى نموذجاً جلياً لها في ذات المشهد

(الحفلة) بعد قليل .

ففى الجملة الأولى من إشارة العرض الماثلة بين يدينا يتضافر الإظلام الجزئى المعتم على الوصيفتين مع الحركة/ الجلوس، والمكان/ على الأرض ، فى إبراز التام للأميرة الناهضة لتمثيل المأساة الجوهريّة الكاشفة لسر الانتظار من خلال التأطير السكونى المظلم الملتصق بالأرض للوصيفتين والمؤسس للتغريب وكسر الإيهام فى الوقت ذاته .

وننتقل الآن إلى الجملة الثانية فى إشارة العرض «تنهض الأميرة متهادية لتتمدد على المائدة فى وضع إغراء» ، لنلاحظ أن فعل النهوض/ الحركة الذى تم دفعه إلى قمة التراتب الهرمى لعلامات العرض من خلال التصدير الثلاثى يعود صلاح عبد الصبور فيبرزه مرة أخرى من خلال الوصف المشير إلى نوعية الحركة «متهادية» بما يسمح للفعل/ الحركة باحتلال مساحة من الزمن تمنحه أهمية خاصة وتكفى لجذب انتباه المشاهد الذى لم يلتفت منذ الوهلة الأولى .

كما نلاحظ أن الأميرة قد توجهت لتتمدد (على المائدة) مما يعد عاملاً آخر فى جذب الانتباه إليها، فالعلاقات القائمة بين الأجساد والديكور دلالات خاصة فى معجم التوقيع المسرحى، فالممثل «الذى يؤطره ديكور أو تظهر معه كتلة ديكور ، يمكن أن

يلفت انتباه الحضور وأن يجرى إدراكه على أنه مسيطر»^(٦٨)،
وتتأكد هذه السيطرة التي تمنحها المائدة للأميرة بتذكرنا لمكانة
المائدة السيميولوجية ودلالاتها بوصفها البؤرة المهيمنة على
الديكور في وسط منصة العرض .

إن ما يهمنا في هذه الجملة/ الإشارة أكثر من غيره هو
لفظتا «تتمدد - في وضع إغراء» حيث يمكن تصنيفهما ضمن
مؤشرات التموضع Attitudinal Deixis وهي تتصل بقصد
المتكلم المومئ ، وإن كانت «لا تعنى الفعل المقصود بقدر ما تعنى
الوضعة المتخذة أثناء التكلم ، تجاه العالم والمرسل إليه والمحتوى
الخبرى للفظ»^(٦٩) ، لهذا لابد لنا من ربطهما بكلام الأميرة حتى
نتبين الدلالة السيميولوجية للتموضع التمدد/ الإغراء، الذى
تبدأه الأميرة بعد انتهاء إشارة العرض مباشرة:

الأميرة : وأخيراً جئت

بعد أن جن نهارى بشقائى وانتظارى^(٧٠)

وليس أمامنا عملياً حتى لا نكرر الاستشهاد سوى أن نكتفى
بهذه العينة الدالة على التشوق والرغبة المتسقة مع التمدد/
الإغراء للفارس المنتظر ، والتي تتفق مع إشارات الصراع
الجنسى الرامز بتجلياته المتنوعة على العرض . وننتقل الآن إلى
الجملة الثالثة في العرض «بحيث تبدو المائدة كسريـر» ، حيث

تجدر الإشارة إلى أن «سميأة الظواهر في المسرح تردها إلى أصنافها التي تدل عليها، وليس إلى العالم الدرامي مباشرة ، ولا سيما أن ذلك يسمح لحاملات العلامة غير الحرفية بإنشاء التابع السيميائي الذي تنشئه الدلالات الحرفية نفسها» (٧١) ، ويتجلى هذا في تحول المائدة إلى سرير دون أن يجد المشاهد غضاضة في ذلك، حيث إن «الشرط الأساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة إلى حامل العلامة المسرحي، هو كونه قد أعد ليقوم بنجاح مقام مدلوله المقصود» (٧٢) ، فلا يشترط في الديكور الذي هو علامة أن يتطابق مع نظيره العلامي في الواقع، حيث كان يمكن أن يشير إلى الموضوع - السرير هنا مثلاً - وصف صوتي أو إشارة تحديد إيمائية ، ولكن ما هي الدلالة الفنية لتحول بؤرة الديكور الدالة المائدة / الانتظار كما شاهدنا في بداية العرض إلى سرير؟ إنه ببساطة توظيف لطاقة العلامة وقدرتها على تعدد الدلالة، يستغل رصيدها الدلالي المكتسب في إثبات هيمنة الصراع الجنسي الرامز على مفردات العرض كافة، حيث يشي هذا التحول للمتلقى بأن علاقة المائدة / الانتظار المنفى، بالمائدة / السرير الجنس، هي في جوهرها علاقة النتيجة بالسبب . كما أنه تحول علامي يفيد تعميق التغريب وكسر الإيهام الذي يحرص عليه صلاح عبد الصبور

فى هذا العرض .

ونصل هنا إلى الجملة الأخيرة فى إشارة العرض «وتختفى الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل فى كمال العمر ذى شارب كثيف وهيئة متحدية»، إن الوصيفة المرأة قد اختفت وعادت ترتدى قناع رجل ، وقد كان من اليسير أن يدخل رجل مكانها ليشخص الدور لكن هذا يتنافى مع حرص صلاح عبد الصبور على التغريب وكسر الإيهام الذى وصل به إلى ذروته الفنية هنا ، فتاريخ الإخراج المسرحى ، من حيث جماليات العرض «يمكن تقسيمه بشكل عام إلى ثلاث مراحل : اتسمت بعمليات التقليد (المسرح الكلاسيكى)، ويتعظيم شأن الإيهام (المسرح البرجوازى)، وتحطيم الإيهام (المسرح الراديكالى)»^(٧٣)، وهذه المرحلة الأخيرة هى المرحلة التى يحرص صلاح عبد الصبور على تعميق انتماء مسرحيته إليها .

فإذا كان المسرح عمومًا يبدو بوصفه ميدانًا كاملاً للأيقونة حيث يتساعل إيلام «أين يمكن أن يكون هناك شبه مباشر بين حامل العلامة والمدلول أفضل مما هو عليه فى علاقة الممثل - الشخصية؟»^(٧٤) ، ويقرر «چان كوت» أن «الأيقونة الأساسية فى المسرح هى جسد الممثل وصوته»^(٧٥) ؛ فإن صلاح عبد الصبور يصل إلى أقصى درجات التغريب من خلال تحطيمه

لهذه الأيقونة/الممثل وجعل الوصيفة / المرأة تمثل دور
السمندل/ الرجل - الفارس المنتظر - .

وقد حرص صلاح عبد الصبور على أن يكون هذا التفسير
مقبولاً من المشاهد بواسطة التأكيد عبر الأنساق ، حيث
استخدم القناع / الديكور في تحويل الوصيفة / الممثل إلى
رجل، وعند هذا الحد يظهر «الأساس الاتفاقي للأيقونة في
المسرح للعيان بشكل واضح» (٧٦) ، وتنهض تحفظات إيكو على
تصنيف بيرس الشكلي للعلامة (٧٧) ، حيث يتضح لنا أنه «ما
من شيء يمكن أن يكون أيقونة محضة أو شاهداً محضاً أو
رمزاً محضاً». (٧٨)

ونعود هنا إلى وصف الرجل / القناع / السمندل في إشارة
العرض بأنه «ذو شارب كثيف» و«هيئة متحدية» ، حيث يتناسب
المكياج / العلامة شارب الكثيف، مع الفعل / سيطرته الجنسية
على مسار أحداث العرض ، كما تتناسب هيئته المتحدية مع
طغيانه وبشاعته وطمعه الذي لا يحد .

الأميرة : وأخيراً جئت .. بعد أن جن نهاري

بشقائي وانتظاري

وتعجلت الهنيئات إلى الليل ..

تمنيت لو استطعت اختصار الأفق الممتد في لحظة

ضوء

تنطفئ في نفخة مثل انطفاء الشمعدان

آه لو أملك للشمس عدوى الشمس ، أمراً وقضاء

آه لو أملك أن أحبسهما تحت سريري

حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلن ميلاد الضياء

آه لو أملك أن أحبس أنفاسي وأغفو طول عمر النور

فإذا ما أظلم الليل تبرجت على غصني

تنفست نسيم الليل ، أورقت انتشاء وسرور

ليلكة الظل أنا

عابدة الظلام

الزهرة التي تخاصم السنا

وتعشق القتام

الوصيفة الثانية :

«تحنى رأسها في صمت» (٧٩)

إن الأميرة تلقى خطابها من ذات الموضع / فوق السرير

والتموضع / وضع التمدد الإغراء ، والوصيفة / السمندل تقف

إلى جوارها دون تعديل في الحركة / المسافة بين الشخصيتين؛

مما يعد إشارة سيميولوجية دالة .

فالسيميولوجيا تقر بوجود أنظمة دالة خارج نطاق اللغة الطبيعية ، ومن أبرز هذه الأنظمة «البونية أو علم البون» (٨٠) ، وهو علم يدرس الطرق التي تستخدمها الشعوب المختلفة في الاتصال من خلال الزمان والمكان وحركة الجسد . وتتكون هكذا «لغة صامتة» - على حد تعبير هول - من بعض الممارسات المحددة ثقافياً مثل المساحة التي تفصل بين الأشخاص عند القيام ببعض الأفعال» . (٨١)

فقد ميز عالم الأنثروبولوجيا «إدوارد هول» (٨٢) في تنظيمه للفضاء بين الشخصيات، الذي يدخل تحت نسق الفضاء غير الشكلي - نظراً لأن علاقات القرب والبعد بين الأفراد متغيرة أبداً - بين أربع درجات :

١ - المسافة الحميمة ، ويمثلها الاحتكاك الجسدي وأوضاع اللمس عن قرب .

٢ - المسافة الشخصية وهي من ١٥ إلى ٤ أقدام .

٣ - المسافة الاجتماعية وهي من ٤ إلى ١٢ قدم .

٤ - المسافة العلنية وهي من ١٢ إلى ٢٥ قدماً .

وينقسم هذا التدرج إلى قرينة ويعيدة لينتج عن ذلك ثماني درجات تعمل لقياس جدلية حوار الجسد مع الجسد . (٨٣)

وعلى هذا فإن صلاح عبد الصبور يكون قد بدأ حوار

الجسد / الأميرة مع الجسد / الوصيفة القرندل من خلال مسافة سيميولوجية دالة على الاتصال الشخصى القريب ١.٥ قدم تقريباً أى نصف متر تقريباً وتحديداً ٤٥.٧٢ سنتيمتر ، حيث سيتلاعب صلاح عبد الصبور بعد ذلك بالدلالة السيميولوجية للمسافة بين الشخصيتين ، فكما يقول «بارت» فى حديثه عن العلاقة بين الهندسة والمسرح «إن المسرح بدقة هو التطبيق الذى يحسب رياضياً مكان الأشياء وكأنها مقيدة بقانون» . (٨٤)

وتجدر الإشارة إلى أن أداء الوصيفة / السمندل فى هذا المشهد سيقصر على الحركة الإيماءة فقط دون استخدام اللغة فى الحوار ، وهو اختيار سيميولوجى موفق من صلاح عبد الصبور ، حيث يعبر القناع - كما تقول آن أوبرسفيد - عن «علاقة خاصة بالقول أو بالكلام ، فيما أن الفم مختلف فإن مصدر الكلام مخفى كذلك ، وهكذا يصبح الكلام بلا أصل ، ويصبح القول الصادر عن الشخصية الدرامية بمثابة نزع لصفة الفردية عن الخطاب .

إنه يعبر عن خلع تعبيرية الوجه الفردى عن الممثل لإنتاج نسق علامات شديد الاختلاف يقع فيما بين (التمثيل الصامت) الثابت بالأساس وبين الشفرة الإيمائية . من هنا فالشفرة الإيمائية هى التى تقود خلال هذا النسق من الأداء ، أو لنقل إن

الذى يقود هو علاقة الجسد بالعالم»^(٨٥) ، وهذا يجعل طبيعة خطاب الوصيفة / السمندل الموجه للأميرة (خطاب جسد) مما يتناسب مع سيطرته الجنسية عليها ، حيث تعد هذه السيطرة المحور الرئيسى المتحكم فى تمطيط أحداث العرض .

وتجدر الإشارة إلى أن اقتصار أداء الوصيفة / السمندل على الحركة والإيماءة فحسب يحول الديالوج اللغوى إلى منولوجات مفردة من الأميرة ، مما يتسق مع غياب السمندل عنها وانتظارها له فى الواقع الدرامى ، كما أنه يعد أحد أدوات التغريب فى هذا العرض .

وبالرغم من «إصرار (أرتو) على التقابل القطبى المطلق سيميائياً بين اللغة والإيماءة فى المسرح ؛ فإن ذلك لا يحول دون كونهما محكومتين بالتعاون على إنشاء الخطاب المسرحى باستثناء أقصى حالات الاستقلال الإيمائى فى الممياء»^(٨٦) ، فالإيماءة فى الواقع «لا توجد ككينونة منعزلة ولا يمكن فصلها عن المتصل العام كما تفصل الكلمة . فالإيماءات أشكال مكبلة . وذلك يعنى أن الإيماءات تعتبر أشكالاً لا تستطيع أن تستقيم بمفردها»^(٨٧) . فكما يقول «باقيس» : «لا شىء أسهل على الناقد أو على المتفرج من الإشارة إلى النص، ولا شىء أصعب ، من ناحية أخرى، من الإمساك بأقل إيماءة من إيماءات الممثل»^(٨٨) .

وقد نبه «سيربييرى» إلى أن «عناصر التأشير فى اللغة التى تتعلق بـ (أنا - هنا - الآن) تعتبر من بين أكثر المكونات المميزة للخطاب المسرحى»^(٨٩) ، «ف (أ) أو (أنا) الخاصة بالشخصية الدرامية ، و«هنا أو الآن» الخاصة بسياق الاتصال الدرامى ترتبطان بجسد الممثل وبالسياق المسرحى من خلال مصاحبة الإيماءة التأشيرية للفظ». (٩٠)

وصحيح أن حركات وإيماءات الوصيفة / السمندل الجسدية غير مصحوبة بكلماتها ، لكن كلمات الأميرة الموجهة إليها والمتصلة بها فى السياق المسرحى تقوم بهذا الدور اللغوى التأشيرى كما يتضح من تحليلها .

فجدلية الحضور المسرحى (هنا / الآن) تتجلى فى أول لفظين «وأخيراً جئت» حيث تتضافر اللغة تأشيرياً مع الجسد / المسافة الوصيفة / السمندل الواقف إلى جوارها فى تعيين حضوره الممتلئ بالحياة والمشحون بقوة الفعل .

والحقيقة أن الصراع الدرامى المطروح شعرياً فى الفقرة السابقة هو فى جوهره صراع زمن/ ضوء، يعبر عن الانتظار المتشوق لحلول الليل / الآن بوصفه الوقت الذى يمكن فيه للمحبوب/ السمندل أن يلتقى بحبيبته / الأميرة بعيداً عن عيون القصر .

إن موقف الأميرة المتكلمة فى جوهره موقف مشاعر مضطربة بين القلق والشوق (انتظار المحبوب) ، والصراع المطروح فيه أقرب ما يكون إلى عالم الشعر أيضاً (صراع المحب مع الزمن/ الضوء / الانتظار) ، والسياق الاتصالي اللغوى الذى يتعين فيه هذا الصراع أقرب ما يكون إلى الشعر أيضاً (مونولوج لا ديالوج) ، كما أن الأداء الذى تقوم به الوصيفة السمندل فى هذا المشهد أداءً إيمائياً ، والممثل الإيمائى عند مارسيل مارسو يصنع ذبذبات مثل آلة الأرغول ، وهو بذلك يعتبر ذا طابع غنائى ، وتتوج إيماءاته بهالة شعرية^(٩١) . كل هذا يتضافر مع آلية العرض التى تميل إلى كسر الإيهام والتغريب الفنى فى السماح لآلية الصياغة الشعرية بالعمل بوصفها أفضل نسق لغوى يتناسب مع هذا السياق الدرامى . ومادام كاتبنا المسرحى شاعراً فى المقام الأول فهو يشحذ أسلحته دائماً ويقف بباب العرض متحياً اللحظة المناسبة لإطلاقها .

وإذا كان «هيجل» يرى أن «الاستعارات» هى بكل تأكيد أكثر حيوية من التبعابير الدارجة التى ليس لها سوى معنى حقيقى^(٩٢) ؛ فإن صلاح عبد الصبور يبدأ خطابه بثلاث استعارات متوالية تعلن عن الحضور الملموس للغة الشعرية

(جن نهاري - تعجلت الهنيئات - اختصار الأفق) ، ثم يشرع في
تمطيط الاستعارة الثالثة إلى صورة شعرية دالة على الرغبة في
اختصار الزمن / انتظار المحبوب :

تمنيت لو استطعت اختصار الأفق الممتد في لحظة ضوء (٩٣)

تنطفئ في نفخة مثل انطفاء الشمعدان

لاحظ أن كثافة اللغة الشعرية قد سمحت لاستعارة (اختصار
الأفق) في الصورة السابقة باجتياز حاجزى الزمان والمكان معاً
في كلمة واحدة ، حيث يشي هذا التضافر بالرغبة في التعيين
المادى للمحبوب، مما يتفق مع سيطرته الجنسية من ناحية، ومع
آليات المسرح ولوحة المشهد من ناحية أخرى ، فهذه المسرحية
«تنقل إلى فن الدراما الميزة التي يتمتع بها الشعر الجيد، تركيز
شديد ، يقتصد في المساحة ويوسع في العمق» . (٩٤)

إن صلاح عبد الصبور ينتقل بعد ذلك للكشف عن أغوار
الصراع النفسى الداخلى للأميرة وتحولاته في ظلال الضوء ،
حيث يمكننا أن نرصد مقامين نفسيين رمزيين بارزين يبدأ كل
منهما بزفرة الآه المتأللة انتظاراً وشوقاً .

الأول هو مقام الجلال ، الذى تتمنى الأميرة تعينها فيه في
مواجهة (النهار / الانتظار):

آه لو أملك للشمس عدوى الشمس ، أمراً وقضاء

آه لو أملك أن أحبسها تحت سريري
حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلن ميلاد الضياء
أما المقام الآخر فهو مقام الوردة ، الذى تتمنى الأميرة
تعينها فيه عندما يحل (المساء / اللقاء) :

آه لو أملك أن أحبس أنفاسى وأغفو طول عمر النور
فإذا ما أظلم الليل تبرجت على غصنى
تنفست نسيم الليل ، أورقت انتشاء وسرور
وإذا كانت الأميرة / الشخصية الدرامية تتمنى أن تتعين فى
مقام الوردة ؛ فإن الشعر يتخطى حاجز الأمنية إلى ساحة الفعل
اللغوى المتمثل فى التشبيه البليغ التالى الذى يبدأ به الشاعر
تحولاً إيقاعياً أيضاً داخل المقطع الواحد من بحر الرمل إلى
بحر الرجز :

ليكة الظل أنا

عابدة الظلام

ولا يفوت صلاح عبد الصبور فى تحديده النوعى للوردة
الرمز أن يختار وردة تتفتح فى الظلام كالأميرة التى لا تتألق إلا
مساء بين يدي حبيبها السمندل ، حيث يختتم فقرته بتحديد
الإطار الشعرى لما يمكن أن نسميه بـ «العلاقة الضوئية
العاطفية» للأميرة / الوردة :

الزهرة التى تخاصم السنا

وتعشق القتام

إن شاعرية صلاح عبد الصبور ولغته الشعرية لا تقف حائلاً أمام دراميته واهتمامه بالوظيفة التأشيرية للغة المسرحية ، حيث «ترتفع الدراما إلى مقام الشعر ، ويعبر الشعر بالفعل عن أحداث درامية ، متعددة المعانى ويظل - مع هذا - محتفظاً بعذوبته ورقته وصفائه»^(٩٥)، كما يظهر من تحليل المونولوج السابق ذاته .

فبالإضافة إلى (هنا والآن) التى تمثل جوهر الصراع الدرامى فى المونولوج يمكننا أن نلتفت إلى توجهات الضمائر حيث نكتشف ما يأتى :

تتجلى (أنا) الأميرة المتكلمة (عصب التأشير اللغوى فى المسرح) عبر خمسة محاور :

١ - بوصفها فاعلاً متضمناً فى همزة الفعل : (أملك - أملك -

أحبس - أملك - أحبس - أغفو) ست مرات .

٢ - بوصفها تاء للفاعل : (تعجلت - تمنيت - استطعت -

تبرجت - تنفست - أورقت) ست مرات .

٣ - بوصفها ياء المتكلم "" : (نهارى - شقائى - انتظارى -

عدوى - سريرى - أنفاسى - غصنى) سبع مرات .

٤ - بوصفها ضميراً ظاهراً فى جملة اسمية : (ليلكة الظل أنا) مرة واحدة .

٥ - بوصفها ضميراً مقدراً فى جملة اسمية : (عابدة الظلام/ الزهرة التى تخاصم السنا وتعشق القتام) مرتين .
أى أن حاصل مرات تكرار الضمير العائد على أنا الأميرة المتكلمة فى تجلياته المتنوعة داخل المونولوج السابق يصل إلى (٢٢) مرة فى (١٥) سطراً شعرياً فقط . ولا يحمل هذا الرقم قيمة دلالية إلا بعد مقارنته بعدد مرات تعيين ضمير الغائب الفاعل والمفعول به (الحقل العلامى المقابل) فى هذا السياق .

أما ضمير الفاعل الغائب المستتر فهو يقدر ثلاث مرات مع ثلاثة أفعال تدل على السلبية من خلال دلالة الفعل (تنطفئ)، أو من خلال النفي (لا تسمع - إذ يعلن) ، ويتكرر مرتين مع الفعلين (تخاصم - تعشق) .

أما ضمير المفعول به العائد على الغائب فهو يتجلى مرة واحدة (أحبسها) فى سياق سلبى أيضاً يعلن هيمنة (أنا) الفاعل المتكلم عليه . فىكون حاصل التكرار (٦) مرات فقط، وبهذا تكون نسبة تعيين أنا المتكلم عصب التأشير اللغوى فى المسرح إلى نسبة استخدام ضمائر الغائب هى (٧٩٪) تقريباً ، مما يؤكد رغبة صلاح عبد الصبور فى التجسيد اللغوى المتعين

المبالغ فيه للأميرة، وهو ما يتفق مع تموضعها وغايتها (إغراء السمندل) .

وإذا كانت الضمائر كافة بما في ذلك الغائب والمخاطب تعد من أبرز عناصر التأشير اللغوي في المسرح ، فإنه يمكن لنا أن نرصد تجلياً وحيداً لضمير المخاطب في هذا المونولوج يتمثل في تاء الفاعل المخاطب (الوصيفة / السمندل) المتصلة بالفعل (جئت) ، وبهذا يكون مجموع ضمائر التأشير المستخدمة في الديالوج (٢٩) ضميراً في (١٥) سطرًا شعريًا فقط ، وكما يقول «لوتمان» إن «الزيادة القصدية في استخدام عنصر معين تجعله قابلاً للملاحظة وفاعلاً من الناحية البنيوية» (٩٦) ، حيث تدل هذه الكثافة التأشيرية على اهتمام صلاح عبد الصبور المشترك بآليات اللغة الشعرية والدرامية في الوقت نفسه . ويمكن لنا الآن رصد دلالة العلامات المتضافرة في اللقطة المسرحية السابقة والمتمثلة في إقبال الأميرة المتدفع على السمندل من خلال (التموضع - التعبير الشعري - تكثيف ضمائر الفاعل المتكلم) مقابل استجابة السمندل المتحفظة (إحناء الرأس - ضمير المخاطب الوحيد)، مما يمهد للسمندل استغلال / تمطيط اندفاع الأميرة نحوه في تحقيق طموحاته السلطوية ، متعللاً برغبته في القضاء على صراع الزمن / الضوء / الانتظار المتشوق ،

وتحويل هنيهات الليل إلى لقاء ممتد دائم طول اليوم .

الأميرة : وأخيراً جئت يا نهر حياتى

فاسق جلدى ، شققته الشمس حتى صار كالأرض

البوار

الوصيفة : «تمد يدها على ذراع الأميرة»^(٩٧).

يلاحظ أن الوصيفة / السمندل تبرز تأشيرياً بوصفها فاعلاً

للفعلين الموجودين فى جملة الأميرة (جئت - فاسق [أنت]) ، أما

الأميرة فتبرز تأشيرياً فى الخطاب مرتين أيضاً بوصفها ضميراً

للمتكلم (حياتى - جلدى) . ففاعلية الوصيفة / السمندل ،

وتساوى مرات تكرار الضمائر المشيرة إليه مع ياء المتكلم

العائدة على الأميرة - مرتين لكل - ، يتضافران مع إشارات

الرى الاستعارية (نهر حياتى - اسق جلدى) والتشبيه (كالأرض

البوار) ، فى الإشارة إلى أن ما تدعوه إليه الأميرة هو فعل/

الحب / الجسد / الجنس المشترك من زاوية ، والذى يهيمن عليه

الفاعل السمندل من زاوية أخرى . أما ضمير الغائب (شققته)

فيبرز مرة واحدة بوصفه الزمن / الشمس / الانتظار / العدو

الذى تدعو الأميرة حبيبها إلى الانتصار عليه باللقاء الحار .

فكما يقول «أرنولد هوسر»: إن العمل الأدبى «ينتسب إلى منطق

اللغة لا إلى الإحساسات ، والعاطفة تدين بدالاتها الفنية

للسياق، لا لطابع التجربة التى تتبع منها» . (٩٨)

إن استجابة الوصيفة / السمندل - الذى دعتة إليها الأميرة -
قد زادت ، حيث يشير إلى هذه الزيادة مد يدها على ذراع
الأميرة ، وبذلك تكون الوصيفة / السمندل قد انتقلت بالدلالة
السيمولوجية لعلاقات القرب بين الأشخاص من المسافة
الشخصية القريبة إلى المسافة الحميمة البعيدة المتمثلة فى
أوضاع اللمس عن قرب وفقاً لتصنيف هول .

الأميرة : «تنهض قليلاً وتتحنس الوصيفة من وسطها إلى
وجهها»

آه ، تبدو مثل رمح مشرع تم استواء ومضاء

آه ، تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء

آه ، تبدو كإله طيب قاس نبيل

آه ، تبدو شجره

آه ، تبدو سكره

آه ، تبدو قمراً حلواً مطلاً

آه ، تبدو كل شىء زار أحلامى وأحلى

الوصيفة الثانية : «تمد يدها إلى صدر الأميرة» (٩٩)

إن الأميرة المتشوقة تمضى خطوة أخرى للأمام فى تصنيف
هول - وهى آخر نقطة فى التصنيف على كل حال - حيث تحول

المسافة الحميمة البعيدة المتمثلة في أوضاع اللمس عن قرب إلى
المسافة الحميمية القريبة المتمثلة في الاحتكاك الجسدي ،
ويتجلى هذا في نهوضها القليل عن تموضعها المغرى من أجل
أداء الفعل المثير (تحسس الوصيفة من وسطها إلى وجهها) .

إن صلاح عبد الصبور يستغل طاقات الشعر التركيبية
الجمالية المصدرة للحركة (التحسس من الوسط للوجه) والدالة
في الوقت ذاته ، حيث يعتمد على التكرار التركيبى المتوالى
لبداية جمل الأميرة بالزفرة (آه)، والفعل المضارع (تبدو) ،
والفاعل المتضمن (أنت) .

إن التكرار المتوالى للزفرة المتصدرة للجمل كافة يحقق تأوهاً
إيقاعياً مثيراً يكتنف أرجاء الخطاب وساحة العرض . كما أن
تكرار الفعل المضارع «تبدو» بما يتضمنه من إشارات تكثف
الحضور المتعين نوعياً «فهو مضارع - الآن» ودلالياً «تبدو - أى
تظهر جلياً» ، وما يتضمنه من ضمير فاعل مخاطب للإثارة
والاستنفار والحث على الفعل «أنت» ، يعمل على تضخيم
إحساس الوصيفة / السمندل بقوته ورجولته ، فكما يقول بارت
«تفرز الكلمات نوعاً من المد الشكلى ، ينبثق عنه تدريجياً تكثيف
انفعالى وذهنى من المحال إفرازه بغير تلك الكلمات» . (١٠٠)

كما يستغل صلاح عبد الصبور طاقات الشعر التصويرية

أيضاً من خلال ترتيب بنائى دال فى تعميق غايته الدلالية ، حيث يبدأ تصويره بثلاث تشبيهات عادية :

آه ، تبدو مثل رمح مشرع تم استواء ومضاء

آه ، تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء

آه ، تبدو كإله طيب قاس نبيل (١٠١)

ويلاحظ أن التشبيه الأول بالرمح/ الأداة (وهو مشرع فى تمام استوائه ومضائه) يتضافر مع التشبيه الثانى بالسيف / الأداة (وهو مرهف، صقىل، جلى) فى حث الوصيفة/ السمندل وإثارتة لاستخدام الأداة/ جسده المتألق فى الفعل الذى يحدد نوعيته التشبيه الثالث للوصيفة / السمندل بالإله القاسى الطيب النبيل فى الوقت ذاته ، حيث يتضح من تباين الوصف أنه إله الخصب القاسى فى فعله الجسدى (ممارسة الجنس) والطيب النبيل فى غايته (استمرار الحياة ، طفل / المستقبل) .

ويجدر بنا هنا رصد ثلاث ملاحظات ، الأولى تتمثل فى أن وصف السمندل بالإله يشى باستلاب الأميرة الجنسية التام من قبل السمندل حيث يمثل تمطيط هذا الموقف النفسى المحور الرئيسى فى دفع أحداث العرض .

أما الملاحظة الثانية فتتمثل فى أن ضمائر الغائب المقدرة والظاهرة سواء فى التشبيهات الثلاث السابقة [تم (هو) - زاده]

أو فى باقى تشبيهات الفقرة [زار (هو)] تعود جميعاً على المشبه به ، ومن ثم فإن دورها الدلالى ينتقل من الإشارة للغيبة إلى تكثيف حضور المشبه الوصيفة / السمندل ، حيث تصبح إشارات تعيينه اللغوية فى هذه الحالة رباعية لا ثلاثية (الفعل المضارع تبدو - ضمير الفاعل المستتر أنت - التشبيه - الضمير العائد على المشبه) .

أما الملاحظة الثالثة فتتمثل فى استخدام الطاقة الموسيقية العالية للشعر بوصفها منبهاً ومثيراً إيقاعياً أيضاً، سواء على مستوى تراسل الأصوات بين الصفة والموصوف فـ (السيف مرهف) و(الرمح مشرع) ، أو على مستوى استخدام القافية المتماثلة فى الروى والردف والوزن الصرفى والعروضى (مضاء - جلاء) .

· إن صلاح عبد الصبور يمضى فى التصعيد اللغوى الجمالى المثير ، حيث يحول الرغبة الدرامية للأميرة فى الالتحام الجسدى إلى التحام لغوى جمالى بين المشبه والمشبه به بعد تحطيم الفاصل / أداة التشبيه ، فى ثلاث تشبيهات بليغة متوالية ، (لاحظ المغزى الإيقاعى والدلالى لتحويل القافية إلى جناس ناقص «شجرة - سكرة»):

أه ، تبدو شجره

آه ، تبدو سكره

آه ، تبدو قمراً حلواً مطلاً (١٠٢)

فإذا كانت التشبيهات الثلاث العادية السابقة تتحدث عن أداة الفعل ؛ فإن هذه التشبيهات الملتحمة تجسد في صورة الوصيفة/ السمندل ثلاث غايات ممتعة متحققة في الفعل / الجنس (شجرة / الخصوبة - سكرة / النشوة - قمراً حلواً مطلاً/ الاستمتاع بالجمال) ، ويلاحظ أن هذه الجمل الثلاث ترتب التشبيه / الغاية ترتيباً تنازلياً مثيراً يبدأ بالقمة / الخصوبة / طفل المستقبل وينتهي بالقاعدة الاستمتاع بالجمال، «فتراص الكلمات ومواقعها ونسجها ، أو بتعبير أعم «نظمها» له دلالة سيميائية لا تنكسر» (١٠٣) ، حيث يوحى هذا الترتيب بالانتقال المتدرج لخطاب الأميرة من القوة والعنف في شحذها لهمة الوصيفة / السمندل إلى الاستسلام الأنثوى المغرى بالفعل ، الذى يصل إلى ذروته فى التشبيه البليغ الأخير الذى تجمع فيه الأميرة التشبيهات السابقة كافة فى رسالة واحدة دافعة قبل استسلامها التام :

آه ، تبدو كل شىء زار أحلامى وأحلى (١٠٤)

حيث يتبدى الضمير الوحيد العائد على الأميرة المتضجعة المتحسنة فى هذه الفقرة بوصفه ياء للمتكلم متصلة بالمفعول به،

فى مقابل الحضور اللغوى الجارف للفاعل المخاطب الوصيفة/
السمندل . وفى مثل هذا السياق لا تملك الوصيفة / السمندل
سوى الاستجابة الفعلية لرغبة الأميرة «تمد يدها إلى صدر
الأميرة» .

ويجدر بنا فى هذا السياق رصد ملاحظة مهمة تتمثل فى أن
المفعول به الذى أضيفت إليه ياء المتكلم المشيرة للأميرة هو كلمة
أحلام «أحلامى» ، حيث يتسق الاختيار اللغوى الدال للفظ
المفعول به مع الفعل المهيمن على بنية المسرحية وهو «انتظار
المحبوب الغائب» . وهنا يتضافر الاختيار اللغوى مع القناع /
الديكور وباقى آليات العرض فى كسر الإيهام، وتنبيه المشاهد
إلى أن ما يشاهده هو مجرد تمثيل داخل التمثيل بين الأميرة
ووصيفتها ، وأن الأميرة مازالت تنتظر الحلم / السمندل الذى
لم يأت بعد فى الواقع الدرامى .

الأميرة : أترى صدرى يرضيك أستواء واستداره

حقلك العاشق يبغيك كما تبغيه

قتلمسه ، تحسسه ، وأوجعه ، فقد تنبت فيه

زهرة عاطرة تغريك أن تقطفها ، تطبع منها

وشمة فى صدرك المفرد كالقلع على بحر الجساره

الوصيفة الثانية : «ترفع الأميرة إليها» (١٠٥)

وإذا كانت «اللغة الشعرية تتميز عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها» (١٠٦) كما يقول «تودوروف» ؛ فإن صلاح عبد الصبور يستغل طاقاتها في التصدير المسرحي للصدر / الجسد ، حيث تبدأ الأميرة حديثها باستفهام بلاغى يتضمن الفعل (ترى) واللفظ (صدرى) ليزيد من تعين المتعين أصلاً من خلال حركة الوصيفة / السمندل السابقة (الإمساك بالصدر) . كما أنه يتلاعب تلاعباً بيناً بدلالات الصيغ الصرفية فالاستواء والاستدارة مصدران ، وكأن هذا الصدر ليس مستوياً ومستديراً فحسب بل هو مصدر الاستواء والاستدارة بوصفه نموذجاً أعلى للتشكيل الجمالى الذى يجب أن يكون عليه الصدر. كما أن الشاعر يزاوج فى اختياره للأوزان الصرفية المزیدة بين ما سينه أصلية (استواء) وما سينه زائدة (استدارة) حتى يصل بالكلمتين فى صيغتهما النهائية إلى التجانس الصوتى المعبر عن التجانس التشكيلى بين الاستواء / البروز والاستدارة / التكور ، والذى يمثل المحور الدلالى لاستفهام الأميرة المتحول عن غايته التداولية (معرفة الإجابة) إلى غاية فنية درامية (الإثارة والحث على الفعل) .

يعتمد صلاح عبد الصبور بداية من أول كلمة فى السطر الآتى «حقك...» على حقل دلالي مختلف عن الجسد (الصدر-

الاستواء - الاستدارة) وهو الزراعة (الحقل - الإنبات - الزهرة -
القطف)؛ حيث يتلاعب بالانتقال الدال بين الحقلين الجسد
(المشبه) والزراعة (المشبه به) معتمداً علي ما بين الحقلين من
مقومات دلالية مشتركة مثل الحياة ، والخصوبة ، والتكاثر ،
وغير ذلك من مقومات تسمح بتوظيف هذه التشبيهات رمزياً في
الإشارة إلي الجنس.

إن كلمة (حقلك) في ذاتها تعد تشبيهاً ينقلنا من عالم
الجسد / المشبه إلي عالم الزراعة المشبه به ، لكن دخولها طرفاً
في استعارة (حقلك العاشق) يرتد بها مرة أخرى من حقل
الزراعة إلي حقل الجسد ، الذي يواصل نشاطاته مرة أخرى
بداية من بقية السطر الشعري (يبغيك كما تبغيه) .

ويلاحظ أن اختيار الشاعر للفعل (يبغي) في صيغته غير
المزيدة بالتاء (يبتغي) يتحول صرفياً وصوتياً بدلالاته من مجرد
الإرادة الخالصة إلي الإشارة لنوعية الفعل المراد الذي تبدأ
تجلياته اللغوية فوراً في السطر التالي بالفاء التي لا تمهل في
العطف (فتلمسه - تحسسه - وأوجعه) . (لاحظ علاقة الفعل
(أوجعه) بوصف الأميرة السابق للوصيفة / السمندل بالإله
القاسي النبيل) .

إن الحقل الدلالي الجسد / المشبه مازال يعمل بقوة في

أفعال الأمر المحرصة التي تلعب فيها الوصيفة / السمندل دور
الفاعل المخاطب (أنت)، في حين تبرز الأميرة المتكلمة بوصفها
مفعولاً به يتعين في ضمير الغائبة (الهاء)، مما يشير لغويًا إلى
شدة الهيام والاستلاب الجنسي .

إن الشاعر يعود بنا مرة أخرى - بعد أن وصل لقمة الإثارة -
إلى حقل الزراعة / المشبه به في الجملة الآتية (فقد تنبت فيه
زهرة عاطرة)، علي الرغم مما فيها من إشارة جنسية رمزية
تتجسد لغويًا في الضمير العائد علي الحقل / الجسد (الهاء) .

إن الشاعر يحرص في الجملتين التاليتين علي أن يوازن بين
حقلي الجسد / المشبه والزراعة / المشبه به ، (تغريك / جسد ،
أن تقطفها / زراعة) ، (تطبع منها (الزهرة) / زراعة ، وشمة
في صدرك / جسد) ، وذلك قبل أن يحول الشاعر الخطاب إلى
حقل الجسد الخالص بالتوصيفين المتتاليين : ١- النعت :
(صدرك المفرد) . ٢- التشبيه : (كالقلع في بحر الجسارة) .

إن الحركة المكوكة بين حقلي الجسد / الزراعة ، المشبه /
المشبه به ، قد انتهت من حيث بدأت في ساحة التعين الطافي
للجسد . وإذا كان «چاكبسون» يري أن الشعر هو المنطقة التي
تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعني من علاقة خفية إلى
علاقة جلية تتمظهر بطريقة ملموسة جدًا» (١٠٧) ؛ فإن الدائرة قد

اكتملت وأغلقت دلاليًا وصوتيًا أيضًا من خلال تراسل قافية
السطر الأول - ذات الرفع والوصل؛ أى أن تماثل القافيتين
يشمل ثلاثة أحرف وليس حرفًا واحدًا (أترى صدرى يرضيك
استواء واستدارة) حيث تبدو الأميرة / الصدر / الجسد
بوصفها نموذجًا أعلى للجمال - مع قافية السطر الأخير (صدرك
المفرد كالقلع على بحر الجسارة) حيث تبدو الوصيفة /
السمندل الصدر / الجسد بوصفها نموذجًا أعلى للقوة ، وبهذا
تحين اللحظة الدرامية لتلاصق الصدرين / الجسدين من أجل
طبع زهرة الصدر على الصدر (الوصيفة الثانية : ترفع الأميرة
إليها) .

الأميرة : أه علقنى بأكتافك كالعقد ، وداعبنى وانتثرنى
حبات..

وبعثرنى على جسمك موسيقى ونورا

ثم للمنى وانظمنى فى حبل امتلاكك

وتحسسنى واختمنى بختمك

وليعدك الغد لى طفلاً شقيًا وجسورًا

الوصيفة الثانية : «تترك الأميرة لتسقط أمام السرير وتبتعد
عنها خطوة» (١٠٨)

يقول تودوروف «إن بنفست يرى أن صيغة اللغة تحدد

الأنظمة السيميائية جميعاً ، وما دام الفن واحداً من هذه الأنظمة فإننا على ثقة من العثور على آثار الصيغ المجردة للغة فيه».(١٠٩)

وعلينا أن نقر بأن اللغة الشعرية ما زالت تعمل بقوة في هذا الخطاب ، حيث يبدأ حديث الأميرة في هذه الفقرة بتشبيه شعري (علقنى بأكتافك كالعقد) يزاوج بين مفردات القلادة (العقد) ومفردات الجسد (أكتافك) من خلال الفعل الجامع لهما (علقنى) ، ثم يشرع الشاعر في تمطيط هذا التشبيه في السطور الأربعة التالية مستخدماً مفردات الحقل الدلالي للعقد/القلادة (داعبنى - انثرنى - حبات - للمنى - انظمنى - تحسسنى - اختمنى) اعتماداً على المقومات الدلالية المشتركة بين حقل القلادة وحقل الجسد / الأنثى لحظة الفعل الجنسي مثل (التعلق بالعنق - المداعبة - التحسس - النعومة - الاستدارة ... إلخ) .

ولأن مفردات حقل القلادة / المشبه به تحمل إحياءات جنسية واضحة ؛ فإن الشاعر يترك لها مساحة أكبر من مفردات حقل الجسد / الأنثى / المشبه الذى يتبدى من خلال نمط نحوى ثابت هو شبه الجمل الوصفية ، وتحديداً الجار والمجرور التالى لضمير المتكلم المفعول به (الياء) (على جسمك - فى حبل

امتلاكك- بختمك) . ويلاحظ أنها جميعاً تتصل بضمير عائد على الفاعل المخاطب (الكاف)، مما يردنا إلى الفاعل / الفعل المنتمى إلى حقل القلادة مرة أخرى تصديراً للفاعل المهيمن جسدياً في فعل الجنس من ناحية ، وإبرازاً للإشارات الجنسية الموحية الكامنة في مفردات حقل الفعل / القلادة من ناحية أخرى .

فالأفعال المستخدمة في السطور الشعرية الأربعة السابقة كافة تنتمي إلى حقل القلادة ، كما أنها تتجلى في هيئة تركيبية واحدة : فعل أمر (أكثر الأفعال اللغوية اتساقاً مع لغة المسرح/ الفعل) ، يتضمن فاعلاً مستتراً وجوباً تقديره أنت عائد على الوصيفة / السمندل (مما يتوافق مع استتار / غياب السمندل الحقيقي في الواقع الدرامي)، ويتصل بضمير ياء المتكلم المفعول به العائد على الأميرة (مما يتوافق مع استلابها الجنسي تجاه السمندل) .

وإذا كانت «التراكيب النحوية في الشعر تصبح ذات طابع جمالي تأثري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية» (١١٠) ؛ فإن ترسيخ هذا النمط التركيبي للفعل / الجملة المتكررة ثمانى مرات (علقنى - داعبنى - انثرنى - بعثرنى - للمنى - انظمنى - تحسسنى - اختمنى) يعمق الدهشة الفنية الناتجة عن التحول

إلى صيغة فعلية جديدة فى السطر الأخير مما يتناسب مع
التحولات الفنية و الدرامية التى يفجرها هذا السطر :

وليعدك الغد لى طفلاً شقياً وجسوراً

إن الفاعل هنا ليس الوصيفة / السمندل بل هو الغد /
الزمن / المستقبل ، حيث تحول السمندل إلى مفعول به تشير
إليه كاف الخطاب !

والتحول اللغوى فى هذا السطر هو مفتاح التحول الرمزى ،
فتحول الوصيفة / السمندل إلى مفعول به يعنى أن السمندل
والجنس مجرد وسيلة لا غاية من أجل الوصول إلى الفاعل/
المستقبل (الغد) الذى ارتقى به الشاعر فنياً إلى أفق الرمز /
الطفل ، وعندئذ يمكن أن تصبح الأميرة رمزاً للمرأة / الوطن
الطامح للمستقبل وليست مجرد المرأة / الجسد المتطلعة للشهوة
المجردة ، وهذا يكشف سر تكثيف الشاعر لتقنيات كسر الإيهام
حتى لا يقع المشاهد فى هوة الاستغراق فى المستوى الأول من
التلقى .

إن هذا التحول الفنى / الرمزى للخطاب يعد بدوره مفتاحاً
للتحول الدرامى ، فبعد أن أعلنت الأميرة غايتها المتمثلة فى
الطفل / المستقبل ، الشقى / الحر ، الجسور / العادل ، تبدأ
الوصيفة / السمندل بعد وصولها إلى أقصى درجات الالتصاق

بها فى الابتعاد العنيف عنها ، كما يتضح من إشارة العرض
الآتية :

الوصيفة (الثانية) : «تترك الأميرة لتسقط أمام السرير ،
وتبتعد عنها خطوة»

إن الأميرة قد سقطت من فوق السرير عرش الجنس طفل /
المستقبل ، كما أن هذه الخطوة الiardة (تساوى ٣ أقدام) التى
تراجعتها الوصيفة / السمندل تنقلنا فى تصنيف هول من
المسافة الحميمة القريبة (وضع الملامسة) ، إلى المسافة
الشخصية (من ١٥-٤ قدم)، وهى تدل سيميولوجيًا على
التحول الدرامى فى موقف الوصيفة / السمندل تجاه الأميرة /
الوطن بعد أن أعلنت غايتها ، حيث يبدأ الصراع الدرامى من
خلال تعارض الغايتين : رغبة الأميرة / الوطن فى الطفل /
المستقبل مع رغبة الوصيفة / السمندل فى الحكم / التملك.
وليس غريباً أن تتوافق الدهشة الفنية لتحول الخطاب مع
الاندهاش الدرامى لشخصية الأميرة من رد فعل الوصيفة /
السمندل السلبي ، التى تتمثل فى محاولة البحث عن سبب هذا
الابتعاد :

الأميرة : ترخى جفنيك كأنك مهموم

تتمدد فى وجهك غيمة ضيق مكتوم

بِمَ أَغْضَبْتُكَ؟

هل أبدو ساذجة لا تعرف أسرار الحب

أم أبدو مسرفة فى إظهار عواطفها

علمنى ما أفعل

لكن لا تتركنى

الوصيفة (الثانية) : تبتعد خطوة أخرى واضعة يدها تحت
ذقنها (١١١)

إن السياق الاتصالى أصبح سياقاً غير عاطفى ، ولهذا فقد
تراجعت اللغة الشعرية لتترك مساحة أكبر للغة المسرحية فى
هذه الذروة الدرامية . صحيح أن السطر الأول يحتوى على
تشبيه (كأنك مهموم) ، والثانى يحتوى على استعارة (تتمدد
غيمة) لكنه تشبيه ميت واستعارة ميتة أبلاهما التداول المألوف ،
ولهذا فهما لا يصنعان دهشة شعرية بل تتمثل وظيفتهما
السيمولوجية فى الهبوط المتدرج بالمتلقى من ساحة التحليق
الشعرى العاطفى ودفعه إلى متابعة الفعل الدرامى الممثل، حيث
تبدأ الفقرة بجملتين تعتمدان على الإشارة إلى المخاطب من
خلال اشتمال كل منهما على الضمير المستتر أنت، وعلى كاف
الخطاب البارزة . وكلتا الجملتين تسهم فى تصدير (عالم
التعبير الحركى) المتمثل فى حركة الجفنين وتعبيرات الوجه

وتراجع الوصيفة / السمندل المبتعد عن الأميرة ، «فمجال الاتجاهات التي تتخذها الشخصيات إحداها في مواجهة الأخرى هو ما نسميه (عالم التعبير الحركي) ، فاتجاه الجسم ونبرة الصوت وتعبيرات الوجه ، تتحد كلها في (تعبير حركي اجتماعي)»^(١١٢) يهدف في هذا السياق إلى تجسيد الغضب والهم.

إن رصد الأميرة لغضب الوصيفة / السمندل يدفعها إلى الربط بينها وبينه (بِمَ أغضبتك) ، وذلك قبل انصرافها إلى الحديث الخالص عن نفسها في جملتين / سؤالين متوالين تتهم فيهما نفسها بالتقصير العاطفي (هل أبدو ساذجة .. ، أم أبدو مسرفة ..) ، وذلك قبل أن تعود للجمع بينها وبين الوصيفة/ السمندل مرة أخرى في جملتين / طلبين عاطفيين أيضاً تتجسد الوصيفة / السمندل فيهما بوصفها فاعلاً مخاطباً مستتراً والأميرة مفعولاً به (علمنى ما أفعل . لكن لا تتركنى) ، حيث يتم تعميق المفارقة الدرامية في هذا الموقف من خلال بحث الأميرة عن سبب الابتعاد في المستوى الواقعي الدرامي الأول (مستوى العلاقة العاطفية) ، وإن كان سبب ابتعاد الوصيفة / السمندل يرتكز على المستوى الرمزي الدرامي الآخر (مستوى العلاقة السلطوية) ، فالسمندل يريد الأميرة / الوطن السلطة لا

الأميرة المرأة ، وما يتصنع ممارسته معها هو الجنس / التملك
لا الجنس / العشق كما سيتضح الآن .

ولهذا فالوصيفة / السمندل تبتعد خطوة ياردة أخرى ،
وبهذا تصبح المسافة بينهما ٦ أقدام؛ أى أنها تنتقل طبقاً
لتوصيف هول من المسافة الشخصية إلى المسافة الاجتماعية
القريبة (٤ - ١٢ قدماً)، وكأنه لا توجد علاقة عاطفية خاصة
بينهما !

إن الوصيفة / السمندل قد واكبت بين حركة التراجع وبين
وضع يدها تحت ذقنها إمعاناً فى تجسيد الهم والكرب وفقاً
للوضع المألوف لدينا فى الحياة ، «فمعظم توابع الإيماء النحوية
والشاهدية قد نشأت على أساس تلك التى تسود المجتمع لتصبح
من ثمة من الممكن التعرف عليها وبالتالي لتصبح معبرة». (١١٣)

الأميرة : هل تعشق أخرى طافت ذكراها فى عينيك

فحجبت صفاءهما عنى؟

ويلى ، لو كان الأمر كما أخشى

فسأقتل نفسى

الوصيفة (الثانية) : تبتعد خطوة ثالثة ، ثم تظل تشير بيديها
كأنها تتحدث (١١٤)

إن الأميرة قد وصلت إلى أقصى درجات الانهيار (التفكير

فى الانتحار) فى محاولة تفسيرها لسر انصراف الوصيفة / السمندل عنها التى تسير بها فى الاتجاه العاطفى المهيمن على تفكيرها بوصفها الأميرة / المرأة العاشقة ، لهذا كان على الوصيفة / السمندل التى ما زالت تواصل الابتعاد الرامز للضغط الجنسى / العاطفى على الأميرة أن تشرع فى تفسير سبب هذا الابتعاد من خلال تحويل الجنس / العاطفة إلى وسيلة للحصول على السلطة / الحكم ، ومن ثم تحويل الأميرة/ المرأة إلى الأميرة / الوطن / السلطة ، وذلك عبر الكلام الإيمائى الذى تفسره الأميرة بقولها :

الأميرة : ماذا .. ؟

لا ترضى أن تأتىنى فى السر كما يأتى اللص !
تتحين نوم الحراس وتستخفى فى ظل الجدران !
تبغى مفتاح القصر ؟

الوصيفة (الثانية) : «تستأنف نفس الإشارات» (١١٥)
فإذا كانت الإيماءة «تعتبر ضرباً أساسياً لإبانة الجسد والمسرح والفعل القائم فوق المسرح فى فضاء واقعى ، فإنه ينشأ عن التأشيرات جسر هام يصل الإيماءة بالكلام» (١١٦) ، لهذا نلاحظ أن كل أفعال الفقرة - عدا فعل التشبيه الميت (كما يأتى اللص) العائد جملة على الوصيفة / السمندل أيضاً - فاعلها

ضمير مستتر عائد على الوصيفة/السمندل (ترضى - تأتيني -
تتحين - تستخفى - تبغى) حيث يتضافر الفعل مع الضمير فى
تفسير دلالة الإيماء للمشاهد .

ويلاحظ أن كل سطر فى الفقرة السابقة مختوم بعلامة ترقيم،
إما علامة استفهام أو تعجب؛ وذلك تعبيراً عن دهشة الأميرة
من التحول المفاجئ لسياق الخطاب الذى تطلب الوصيفة /
السمندل فى نهايته مفتاح القصر بصراحة ووضوح ، حيث
تتحول الأميرة / المرأة من غاية معشوقة لذاتها إلى وسيلة
(مفتاح عاطفى) يُمكن الوصيفة / السمندل من الحصول على
مفتاح القصر ، ويتحول المفتاح من أداة مسرحية إلى توظيف
بلاغى مماثل لما رصدته آن أوبرسفيلد فى مسرح هوجو ، حيث
يصبح «المفتاح استعارة جنسية ومجاز عن السلطة ، فرجل
السلطة هو الذى يملك المفتاح» (١١٧) ، مما يشى بإمكان توارده
التوظيف الرمزي للأداة المسرحية بين المبدعين .

إن علامات الترقيم فى النص المطبوع يجب أن تعامل
بوصفها إشارات عرض ، فعلى الممثلة التى تجسد شخصية
الأميرة أن تنقل علامات الاستفهام والتعجب من صفحة الورقة
إلى صفحة وجهها ، وأن تدعمها بالإيماء المناسبة والإلقاء
المعبر. وقد يرى المخرج أن يصاحبها بضوء دوار أو متقلب

يتناسب مع حالة الحيرة التي تنتابها ، وهذا أفضل من
الاقتصار على موسيقى مصاحبة فقط . فالمشهد يعتمد في
جوهره على خطاب الجسد ، لهذا يفضل - من وجهة نظري - أن
تكون العلامة الشاهدية المصاحبة علامة بصرية أيضاً ، إمعاناً
في التصدير والتركيز على الإيماءة الممثلة وتموضع الجسد .

فإذا كان «مايكل والتون» يرى أن «أداء الممثل ، قد وجد
مرتبطاً بالرسم والنحت وإحساس بالخط والشكل أدى إلى وجود
جماليات عامة لعلاقة الشكل الإنساني بالفراغ» (١١٨) ؛ فإن هذا
يسمح لنا بالاعتماد على قواعد الفن التشكيلي التي تقرر أن
«الضوء بصفة عامة هو الوسط المفضل للعديد من فناني
الحركة» (١١٩) ؛ حيث «تزيد الانعكاسات الضوئية من عمق
الحركة في الفراغ ويتحول الحيز الهوائي المحيط بالعمل النحتي
إلى كيان غامض» (١٢٠) ، وهذا تماماً هو التأثير الفني المنشود
توصيله للمشاهد في هذا المشهد .

إن الوصيفة / السمندل التي تشرح وجهة نظرها المخالفة قد
توقفت عن التراجع عقب هذه الفقرة واستمرت في الشرح
الإيمائي من موقعها ، وبهذا تكون قد تراجعت خطوة واحدة
(ياردة) إضافية عقب الفقرة السابقة؛ أي يكون ما يفصل بينها
وبين الأميرة الآن هو ٩ أقدام وهي تدخل في نسق المسافة
الاجتماعية البعيدة وفقاً لتصنيف هول (٤ - ١٢ قدماً) .

الأميرة : لكن أبى يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه

تحت وسادته حين ينام

الوصيفة الثانية : متجهمه ، تبتعد خطوة أخرى (١٢١)

إن الفقرة تبدأ بـ (لكن) التي تفيد الاستدراك، حيث توضح الأميرة من خلالها صعوبة تنفيذ طلب الوصيفة / السمندل السابق، كما أنها تعطف بين مفتاح القصر وخاتم الملك في ذات السطر إشارة إلى تصاعد أطماع الوصيفة / السمندل القادم . إن الوصيفة / السمندل تحول تعبيرات الوجه من الهم إلى التجهم مما يقطع بأن المفتاح/ الخاتم هو الهدف الأساسى لها وليس انتظار اللقاء العاطفى الذى أفسدت لحظته . كما أنها تعاود التراجع خطوة أخرى تجعل المسافة بينها وبين الأميرة (١٢ - ٢٥ قدمًا) آخر مراحل تصنيف هول ، حيث مازالت تصعد الضغط الحركى السيميولوجى المهدد بالانفصال العاطفى عن الأميرة العاشقة ، فكما يقول المخرج السويسرى «ألان كئاب»: إن مدلول الحوار «يتغير وفقًا لوضعية الشخصية فى الفضاء المحيط بها، وهكذا فإن طريقة الإلقاء ليست وحدها التى تعطى معنى الجملة وإنما يتحدد المعنى من خلال «ظرف القول». وظرف القول تحدده وضعية الشخص فى الفضاء». (١٢٢)

الأميرة : ويحى لا أدرى ما أفعل

لم أعتد أن تمتد يدي فى فراش أبى

الوصيفة (الثانية) : «تستدير متجهة للإنصراف» (١٢٣)

إن الأميرة أدركت الآن تمامًا حقيقة الموقف الدرامي العصيب الذي تمر به ، والذي يفجره صلاح عبد الصبور من خلال آلتى الجنس والزمن أيضًا . فبينما تتمسك الأميرة بالماضى (لم أعتد) ، فإن الوصيفة / السمندل تضغط عليها من خلال تهديدها بالهجر ومن ثمة فقدان الأمل فى طفل المستقبل . إن الوصيفة / السمندل التى استنفدت كل مراحل المسافة السيميولوجية الضاغطة فى تصنيف هول ، قد استدارت متجهة للإنصراف؛ أى أنها قد بلغت ما يمكننا تسميته بـ (حد المفارقة) متجاوزة درجات التصنيف وصولاً إلى ذروة الضغط الذى يجبر الأميرة / الوطن على الاختيار الفورى الحاسم بين الملك : الأب/ الماضى ، والوصيفة / السمندل : فارس الأحلام/ طفل المستقبل .

وعلى الرغم من أن الفضاء «الذى يُبنى بالنسبة للفضاء الذى ينسجه الممثل حول نفسه، وبالنسبة لتراكيب أجساد الممثلين بعضهما مع البعض الآخر، يمثل نمطاً من الفضاء أكثر صعوبة فى تعريفه، إذ إن استخدامه يعد حديثاً نسبياً وغير شكلاى بطبيعته» (١٢٤) ، ولأن «السيميوطيقا هى العلم الذى يعنى بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية» (١٢٥) ؛

فإنه يجدر بنا أن نسجل تحفظاً ثقافياً لا فنياً على تصنيف هول للمسافات السيميولوجية؛ حيث يتمثل هذا التحفظ في اختلاف طبيعة العادات الاجتماعية في مصر الشرق الدافئ - عاطفياً - عنها في أمريكا الغرب البارد محور رصد هول الذي استخلص منه نتائج . وعلى هذا فإن حدود المسافات الاجتماعية الدالة لا بد وأن تقترب وتضيق لدينا عما هي عليه في تصنيف هول - وبخاصة في المساحات الواسعة - ولو بسنتمرات قليلة، «فالعلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة» (١٢٦) ؛ حيث «تتكون الثقافة من عدة أنساق دالة ما دام لكل سلوك معنى، وما دمنا نتواصل بواسطة سلوكنا» (١٢٧)، لكن لم يكن أمامي على الرغم من هذا سوى تطبيق حدود هول لأنه لا يوجد لدينا في مصر - أو في العالم العربي - تصنيف دقيق مماثل ، كما أن لغة المسرح لغة عالمية تكاد تتجاوز تلك الفروق الطفيفة وبخاصة في مثل هذه النوعية من العروض الرمزية ، وبالأخص عند الاعتماد على الأداء الإيمائي .

ولنر الآن ماذا اختارت الأميرة في موقفها الدرامي العصيب.

الأميرة : سأقودك للغرفة

وستأخذه أنت (١٢٨)

لقد اختارت الأميرة / الوطن رهان المستقبل بحثاً عن واقع

أفضل ، وتجدر الإشارة إلى أن تفاصيل توزيع الأدوار (الأميرة تقود الغرفة فقط، والوصيفة / السمندل هي التي تأخذ المفتاح) يمثل شفرة سميولوجية لرؤية الشاعر السياسية التي سوف نكتشفها في نهاية النص.

إن صلاح عبد الصبور يقدم الموقف التالي من خلال الأداء الإيمائي الخالص والمتجسد في إشارة العرض الآتية :

«تهبط الأميرة عن المائدة ، وتدور هي والوصيفة الثانية (السمندل) دورة حولها، لنجد الوصيفة الثالثة، وقد ارتدت قناع الملك الشيخ ، لتصعد إلى المائدة ، وتغفى فوقها .

تتقدم الأميرة والوصيفة الثانية (السمندل) نحو الوصيفة الثالثة (الملك الشيخ)، تتأخر الأميرة لتمد الوصيفة الثانية (السمندل) يدها نحو المائدة ، وتتحسس بهما عنق الوصيفة الثالثة (الملك الشيخ) ..

ينطفئ النور ليضيء على صرخة الأميرة «(١٢٩)

ثم يأتي بعد هذا المشهد الإيمائي مباشرة تعليق الأميرة الآتى :

الأميرة : ويلاه

أقتلت أبى

وسلبت الخاتم، حتى ترفعه في وجه الناس ..

وتحكم به

ماذا أفعل

أنت حبيبي وعمادي ، وقتلت أبي وعمادي

أأشير إليك وأدعو :

هذا قاتل مولاي

أم أطوى كفى ، أغرق سرى فى دمعى المكتوم

أتكلم أم أصمت

أوجع من هذا كله

أحبك أم أبغضك

الوصيفة الثانية : «تستدير إلى الأميرة محاولة إقناعها» (١٣٠)

إن الأميرة التى عطفت مفتاح القصر على خاتم الملك (لكن

أبى يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه تحت وسادته حين ينام) لم

يخطر ببالها أن يتجاوز فعل السلب مداه إلى فعل القتل .

فالوصيفة / السمندل كانت قد تعلت فى طلبها لمفتاح

القصر برغبتها فى تكرار مرات اللقاء العاطفى فى أى وقت من

اليوم وليس فى الليل فقط ، لكن الواقع أنها كانت تهدف إلى

السلطة / الغاية لا إلى الحب / الوسيلة ، فهى فى لحظة الفعل

لم تقترب من مفتاح القصر بل سلبت خاتم الملك وقتلت الملك ،

ولهذا جاءت صرخة الأميرة مفجعة مدوية على تزييف وعيها وقتل

أبيها . وقد قام صلاح عبد الصبور بتصديرها من خلال آلية الإظلام الكامل الذى يخمد علامات العرض كافة من أجل إبراز العلامة التى تقبع فى بؤرة العرض لحظة استئناف الإضاءة العادية .

فإطفاء النور للحظة قبل إضاءته ثانية يعد تصديراً بيناً للصرخة / الصوت (ويلاه) التى تعد بدورها تعليقاً على فعل خنق الوصيفة / السمندل للملك الشيخ .

إن هذه اللحظة القصيرة من الإظلام هى فى حقيقة الأمر معادل سيميائى يشير إلى تبدل المواقع الدرامية للشخصيات كافة؛ حيث يعود النور ليطلعنا على واقع درامى حزين متحول جديد ، وكأن المشهد ترجمة سيميولوجية لقول صلاح عبد الصبور فى مفتتح قصيدته «كلمات لا تعرف السعادة» :

«ما يولد فى الظلمات يفاجئه النور

فيعريه

لا يحيا حب غوار فى بطن الشبك أو التمويه» (١٣١)

فالسمندل / الوصيفة بعد أن كان خصماً خفياً للملك يطمع فى الاستيلاء على منصبه قد صار هو البطل الذى يسعى إلى غاية الاستمرار فى الحكم بعد أن رفع الخاتم المسروق فى وجه الناس ليحكم به . أما الأميرة فبعد أن كانت حكماً ومساعداً

للسمندل الخصم - بحكم حبها له وجهلها بنيته - صارت خصماً للسمندل بعد أن قتل وسلب أباه ، وهى فى نفس الوقت قد تحولت إلى مساعدة للسمندل / البطل - الذى تغير موقعه - بحكم استمرار حبها له . وبين هاتين الوظيفتين الدراميتين المتعارضتين للشخصية الواحدة (خصم البطل / مساعد البطل/ الخصم) تحاول الأميرة / الوطن أن تكون حكماً عدلاً أو فلنقل حكماً موفقاً بين عقلها وقلبها / الماضى والمستقبل فى صراع درامى داخلى مركب ومعقد تليق به تلك الصرخة الموجهة المصدرة بالإظلام الكامل للمسرح .

فعمل الثنائية «مساعد/ معارض أبعد ما يكون عن البساطة: فكما هو حال الثنائيات الفاعلة ، فى النص الدرامى ، تعد هذه الثنائية شديدة «الحركة» حيث يتحول المساعد فى بعض مراحل العملية الدرامية إلى معارض بشكل مفاجئ أو يصبح فى ذات الوقت مساعداً ومعارضاً فى حالة تعدد وظائفه» (١٣٢) . وكما يقول أستون وساقونا: «إن المخرجين الذين يعرفون أجرومية التراجيديا البنيوية يمكنهم أن يتخذوا قرارات تخص العناصر البنيوية التى يبرزونها فى عرض ما» (١٣٣) ، وبخاصة عند مسرحية مثل هذه الشخصيات المركبة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه ربما يعيد هذا الصراع الدرامى

الداخلي المعقد إلى ذهن المتلقى موقف جليلة بنت مرة وحيرتها تجاه زوجها / قاتل أخيها ، وهذا التناص الخارجي يدعم بدوره بعض المواقف / الرؤى الثابتة من خلال التناص الداخلي، فنذكر أن (الشر قديم) كما قال الشبلي ، وأن (التاريخ يعيد نفسه) كما حدث مع الإسكندر .

كما تجدر الإشارة إلى تكرار ذات المعادلة / الموقف الدرامي المعقد للأميرة / الوطن زوجة الحاكم الطاغية (حكم - خصم / البطل - مساعدة للبطل الخصم) بعينه لدى الملكة / الوطن زوجة الملك الطاغية في مسرحية (بعد أن يموت الملك) حيث تبرز الملكة/ الوطن بوصفها (مساعدة للبطل لأنها زوجته - وخصيمته لأنه لا يقدر على أن يمنحها طفل المستقبل - وحكماً عليه بين هذين الموقفين) . وهو موقف مطابق أيضاً في بنيته الدرامية لموقف ليلي في مسرحية (ليلي والمجنون) حيث تبرز ليلي / الوطن بوصفها (مساعدة للبطل سعيد لأنها تحبه وتحاول بعث الأمل في نفسه - وخصيمته لأنها أسلمت نفسها لخصمه حسام - وحكماً عليه بين هذين الموقفين) .

إن الوصيفة / السمندل مازالت تحاول إقناع الأميرة بمشاركتها في تزييف وعى الشعب عبر الإيماءة .

الوصيفة الثانية : «تستدير إلى الأميرة محاولة إقناعها» (١٣٤)

وإذا كانت «اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين ، الأسلوب
السيميوطيقى من جانب والأسلوب السيمينطيقى من جانب آخر .
ففى السيمينطيقا يجب التعرف على العلامة ، أما فى
السيمنطيقا فيجب فهم القول . ويحيل الفرق بين التعرف والفهم
إلى ملكتين مختلفتين فى الذهن : ملكة إدراك التماثل بين
السابق والحالى من جانب ، وملكة إدراك معنى قول جديد من
جانب آخر» (١٣٥) ؛ فإن جريماس يرى أن «الإيماء ممارسة
سيمانطقية» (١٣٦) ، على الرغم من أن «الإيماء والحركات لا
يمكن أن تعبر إلا عن جزء صغير وممتناه فى الصغر من أفكار
الشخصيات الكائنة على المسرح ومن رغباتهم» (١٣٧) ، لهذا فإن
كلمات الأميرة التالية تشرح للمتلقى دلالة الإيماء السابقة .
فاللغة «هى المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيمينطيقية ، إذ لا
يملك نظام آخر «لغة» يستطيع أن يصف ويفسر نفسه من
خلالها انطلاقاً من تقسيماته السيمينطيقية (أى من خلال تحليله
إلى علامات) سوى «اللغة» التى تستطيع ، من حيث المبدأ ، أن
تصنف وتفسر كل شىء بما فيه نفسها» . (١٣٨)

الأميرة : ماذا ؟ تبغى أن أنبئهم أن أبى حين أحس الموت

ناداك إليه وأوصى لك بابنته .. بى

وبملكه

أسلمك الخاتم والمفتاح

تنشدنى الحب ولذات الماضى ووعود المستقبل

لا .. لا .. لا أقدر

بل ما أعجزنى أن أفقدك وأفقده فى ذات الوقت

يكفينى فى اليوم الواحد جرح واحد

ليكن ما تبغى ، ولتدع كبير الحراس

«تظهر الوصيفة الأولى ، وقد ارتدت قناع كبير الحراس ،

يتبادل الثلاثة الإشارات ، ثم تنصرف الوصيفة الأولى مطرقة

طائفة» (١٣٩)

إن السمندل / الوصيفة يبغى أن تساعد الأميرة فى إخفاء

جريمة قتل أبيها ، وتسهم فى تزييف وعى الحراس والشعب

وإقناعهم بأن تسليم السلطة قد تم بصورة طبيعية بين أبيها

وحبيبها . والأميرة تحاول بداية تعطيل ما بالقول / الكذب «لا ..

لا .. لا أقدر» لكن استلابها الجنسى والعاطفى الكامل تجاه

السمندل - المؤسس على تزييف وعيها أصلاً - «تنشدنى الحب

ولذات الماضى ووعود المستقبل» جعلها لا تتحمل فقد أبيها

وحبيبها فى يوم واحد وتوافقه على طلبه .

إن الإيماءة تلعب آخر أدوارها فى نهاية لعبة التمثيل داخل

التمثيل، حيث تتحاور الأميرة مع الوصيفة الأولى التى ارتدت

قناع كبير الحراس بواسطة الإيماء، وتقنعها بما يريد السمندل، فتخرج الوصيفة/كبير الحراس مطرقة طائعة للكذب وتزييف الوعي الذى ستنقله بدورها إلى الشعب كله، قبل المجابهة الصريحة المريرة بين الأميرة والوصيفة / السمندل .

ولكن كيف يعبر الممثل المقنع عن انفعالاته ؟ وكيف تنصرف الوصيفة الأولى التى ترتدى قناع كبير الحراس «مطرقة طائعة» كما أراد لها صلاح عبد الصبور ؟

إن «مايكل والتون» يجيب عن هذه السؤال بأن «ارتداء القناع يعيد ضبط الحواس، ويعدل وسائل إرسال واستقبال المعلومات. ففقدان رؤية الحواف يتطلب من مرتدى القناع أن يحرك رأسه كاملاً ، بدلاً من البؤبؤ وحده ، للنظر يميناً أو يساراً ، إلى أعلى أو أسفل».(١٤٠)

«وحين يعيد الممثل المقنع ضبط حواسه فإنه يتخلص من التركيز على وجهه ، لكنه أيضاً يلفت النظر إليه . إن هذا لا يقلل من دقة الأداء ، لكنه يعنى أن الممثل يركز أكثر على أجزاء من بنيته الفيزيائية فى علاقتها بالقناع»(١٤١) ، و«هكذا يتحول الشكل الإنسانى حقاً إلى ما يشبه قطعة من النحت يساهم كل خط فيه وانحناءة فى التعبير عن الانفعال الأساسى»(١٤٢) ؛ حيث «يتصارع القناع والمادة الحية ولا يستطيع المتلقى أن يميز بين

الإنسان والجماد ، ولا ينتصر التمثيل الإيمائي فى هذه المعركة
إلا إذا افترض القناع ألف وجه للشئ غير المعبر عنه ، وعندئذ
يتحول القناع الملبوس على الوجه إلى مادة شفافة لينة
كالجسم». (١٤٣)

إنه الأداء المميائي مرة أخرى ، حيث يمكن القول بأن «أداء
الممثلين والراقصين يتوحد من خلال القناع» . (١٤٤)

الأميرة : والآن اخرج حتى أبكى رجلى المقتول

وأزف إليك مطهرة بدموعى

يا رجلى القاتل

اخرج .. اخرج

«تنهار الأميرة فى بكاء جارف على سرير الملك الميت ، بينما
تخلع الوصيفتان قناعيهما وتقفان وراء الأميرة ، وتبكيان ،
ويتردد البكاء فى إيقاع موحد ، وفى أثناء ذلك يدخل من
ينتظره .. السمندل» (١٤٥)

إن الرجل القاتل «السمندل» قد حل محل الرجل المقتول
«الملك» فى الحكم وفى الاستحواذ على الأميرة / الوطن ، فى
إشارة واضحة إلى تعلق الشعب بالحاكم القوى مهما كان
طاغياً ، لأنه يتصور أن قوته وجبروته هما الوسيلة التى
ستساعده على تحقيق المستقبل المزدهر.

وكما دخل القرنندل إلى ساحة المسرح وسط حفلة بكاء
الأميرة والوصيفات في مشهد الضحك المفضى إلى الدمع ،
يدخل السمندل أيضاً إلى ساحة المسرح وسط حفلة بكاء الأميرة
والوصيفتين الواقفتين خلفها في مشهد قتل الملك ، وكأن حياة
الأميرة والوصيفات في جوهرها ليست إلا بكاء وندماً متصلاً ،
حيث لا يدخل أى قادم جديد إلى ساحة الكوخ إلا سابحاً في
بركة دموع طقس البكاء الجماعى .

السمندل : آه ، كدت أضل طريق الكوخ
لولا أن قادتني أشجار السرو
ما هذا .. ؟

حفلة بكاء .. هل مات أحد ؟

أم أن النسوة يبكين ليملأن القلب الفارغ
«تعقد مفاجأة دخوله ألسنة النساء ، وتخلع الوصيفة الثالثة
قناعها ، وتهب واقفة ، بينما تلتفت الأميرة والوصيفتان إليه» .
السمندل : حق ما خمنت

الميت وهمى والدمع غزير (١٤٦)

إن السمندل يشترك مع القرنندل أيضاً فى أنه شخصية من
شخصيات ألف ليلة وليلة ، «فهو ملك طاغية يغتصب الملك من
أهله ويحكمهم بالقهر» (١٤٧) ، تماماً كما فعل بطل قصتنا قاتل

الملك وقاهر الأميرة المنفية .

وإذا كان فاروق خورشيد يرى أن ألف ليلة وليلة قد قدمت للمسرح العربى «العديد من الشخصيات التى غدت محورية عند أصحاب المسارح الشعبية والكوميديّة ومسارح الاستعراض»^(١٤٨)؛ فإنه يمكننا أن نضيف إليها المسرح الفكرى الرمزى أيضاً من واقع مسرحيتنا هذه . فصلاح عبد الصبور يرى أن «التراث ليس تركة جامدة ، ولا أعمالاً مقدسة ، ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يضيفه إليها من إبداع ينتقل بفنه إلى آفاق من التطور والرقى أوسع وأرحب من الآفاق التى حققها التراث القديم»^(١٤٩)؛ حيث تعد مسرحية الأميرة تنتظر «على الرغم من استفادتها بعناصر عديدة من التراث المسرحى استشرافاً رفيع المستوى للمسرح الطليعى المعاصر» . (١٥٠)

إن جملة السمندل الأولى «كدت أضل طريق الكوخ» تشى للمشاهد بمعلومتين دراميتين؛ الأولى : أن السمندل لم يذهب إلى هذا الكوخ منذ مدة طويلة مما يشير بدوره إلى طول فترة انتظار الأميرة والوصيفات له . والأخرى : أن هذا الكوخ / المنفى يقع فى مكان معزول تماماً عن قلب وعقل السمندل الذى نسى مكانه لولا أن قادتة إليه أشجار السرو .

إن السمندل يصدر باستفهامه المندesh «ما هذا ؟» فعل التمثيل الدائر على خشبة المسرح، وذلك قبل توصيفه له «حفل بكاء» توصيفاً يومئ إلى ما فى فعل البكاء من طقوسية لافتة يؤكدھا التكرار . فبماذا تملأ النسوة قلوبهن الفارغة سوى بالبكاء المر على حالهم ندماً على الوقوع فى براثن تزييف الوعى باسم الحب .

وإذا كان كل من الوصيفة الأولى التى ارتدت قناع كبير الحراس، والوصيفة الثانية التى ارتدت قناع السمندل، قد خلعت قناعها ووقفت خلف الأميرة تشاركها طقس البكاء قبل دخول السمندل؛ فإن الوصيفة الثالثة التى ارتدت قناع الملك الشيخ ظلت ممددة فوق المنضدة/ السرير والقناع على وجهها بعد دخول السمندل إلى ساحة المسرح كما يتضح من إشارة العرض، وكأن جثة الجريمة مازالت جاسمة على الرغم من مرور السنوات عليها، حيث حول صلاح عبد الصبور ندم الأميرة والوصيفات النفسى على الحادثة القديمة، إلى جثة ماثلة أمام عيون المشاهد وأمام السمندل أيضاً فى استعراض مسرحى لمقولة أن الجريمة لا تموت.

إن السمندل الذى ادعى أن الملك قد أوصى له بالملك وبابنته قبل وفاته ، قد أوقعه غرور الطغيان فى هوة سحيقة جعلته

يصدق الكذبة التي صنعها ، فها هو ينسى أو يتناسى ويرى أن
جثة الملك المقتول المائلة أمامه وأمامنا «ميت وهمي» لا يستحق
الدمع الغزير .

وعلى كل حال فإن حضوره في هذه اللحظة السيميولوجية
الدالة من الحفلة قد وصل الزمن المقطوع ، وأوقف لعبة التمثيل
داخل التمثيل التي يملأ بها النسوة فراغ الانتظار؛ حيث تبدأ
المواجهة الحقيقية لأول مرة في العرض بين الأميرة و السمندل.

الأميرة : أنت .. ؟

السمندل : لا يعرفنى أحد مثلك

الأميرة : ما جاء بك الليلة ؟

السمندل : قلب يبحث عن أضلاعه

الأميرة : هذا ما أعددت من الكلمات لتلقانى

تنفخ فى كلماتك كالفقاعات

حتى تصبح فارغة براءة

السمندل : ما هذا صوتى بل صوت الحب (١٥١)

وإذا كانت «الفعاليات الصوتية التي لا يملئها نسق اللغة
الفونولوجى والتي يتبناها الممثل تحمل مثلها مثل المعلومات
الدرامية (المتصلة بالشخصية) ، درجة عالية من إعلام - الإشارة
الجمالى» (١٥٢) ؛ فإن الأميرة تبدأ خطابها بالضمير المتسائل

«أنت .. ؟» الذى يبرز منفرداً بالجملة ويستمد دلالاته الاستفهامية من طريقة الإلقاء فقط فى تصدير لغوى لحضور السمندل بعد هذه الفترة الطويلة؛ حيث يعد فى جوهره استنكاراً للغياب السابق أكثر من كونه استنكاراً للحضور الحالى .

والسمندل يحاول الاعتماد فى إجابته على ظاهر السؤال لا على باطنه حتى يروغ من تبعة الغياب والنفى ، لكن جبروته لا يفارقه حتى فى هذه اللحظة ، حيث يدرك جيداً أنه متحكم فى الأميرة / المرأة المستلبة نحوه عاطفياً، فيلج على تذكيرها بذلك فى إجابته المسيطرة «لا يعرفنى أحد مثلك» .

إن الأميرة تعيد صياغة سؤالها أكثر من استنكارها للحظة الحضور التى كانت تنتظرها وتعيش من أجلها .

والسمندل يحاول فى إجابته الرواغة محو سنوات النفى من ذاكرة الأميرة عبر الإصرار على الاستمرار فى تزييف وعيها باسم الحب «قلب يبحث عن أضلعه» . لكن تناقض حديث الحب على لسان السمندل مع فعل نفى وإهماله للأميرة ووصيفاتها لفترة طويلة جعلها مازالت قادرة على مقاومة محاولته الجديدة لتزييف وعيها مرة أخرى «هذا ما أعددت من الكلمات لتلقانى» ، وفى مقابل تلقائية لحظة اللقاء بعد طول غياب نجد الإعداد والتصنع ، وفى مقابل الفعل النفى نجد الكلمات/الحب ، بل إنها

تصف كلماته التي أودت بالنصف السابق من عمرها - عبر
تزييف الوعي - بأنها فارغة براقعة .

إن السمندل الذى يتلون كالحرباء حتى ينقض على فريسته
يرتدى عباءة قيس بن الملوح فى محاولة لاستمرار الضغط
العاطفى على الأميرة العاشقة من أجل التسليم له مرة أخرى
«ما هذا صوتى ، بل صوت الحب» ، فهل تنجح محاولته؟

إن الأميرة تبدأ مونولوجاً متوسط الطول تصف فيه شوقها
الطويل إلى لحظة اللقاء وتخيلها الدائم له؛ حيث تقول فى نهايته:
كنت أقول لنفسي

هل يأتى منتقماً ، أو مزدرياً ، أو مكتئباً ، أو منكسراً
أو ندماناً ، أو مجروحاً ، أو محتضراً
لكن وا أسفاه

ها هو ذا يأتى متشجاً بالكذب كما اعتاد
قد عامت فى شفتيه الألفاظ

لامعة ومراوغة كالزيت

أوه ، اذهب عنى .. لا .. لا تذهب

أغفر لك كل خطاياك

إلا أن تفسد لحظة صدق (١٥٣)

إن رغبة الأميرة تتمثل فى سؤالها الأمنية «هل يأتى» ،

وخيالها الجناح من طول وحدتها يسبح فى فلك الأحوال المتباينة التى قد يأتى السمندل فى أى صورة منها «منتقماً أو مزدرياً أو مكتئباً» ، لكن خيالها المتدفق لم يجنح إلى أنه سوف يأتى مرة أخرى فى ذات الهيئة السابقة «متشحاً بالكذب»/ تزييف الوعي ، لهذا فهى تصدر حضوره المستنكر «وا أسفاه» بأقوى عبارات التأشير المسرحى «ها هو ذا» ، لكنها على الرغم من ذلك ما زالت واقعة فى برائن الصراع الداخلى «اذهب عنى .. لا .. لا تذهب» ، فهو قد جاء على كل حال ، وهى قد أضاعت عمرها فى انتظاره ، حيث تقف الأميرة / المرأة على عتبات الاستسلام «أغفر لك كل خطاياك» ، وإن كانت لم تقع فى دائرته بعد ، حيث ما زالت متشبثة بحبال الاستثناء المستنكر لتزييف الوعي «إلا أن تفسد لحظة صدق» .

إن الوصيفات / مساعدات الأميرة يشرعن فى التدخل فى هذه اللحظة لإيقاف ما بالقول/ تزييف الوعي خوفاً من سقوطها ضحية مرة أخرى .

الوصيفة الثالثة : عجبا ..

تذكر أن قد أفسد لحظتها الموعوده

لكن لا تنسى أن قد أفسد كل العمر (١٥٤)

فتزييف وعى الأميرة / المرأة / الوطن فى المرة الأولى هو

الذى أفسد سابق عهدا ، وإقدام السمندل على تزييف وعيها
ثانية يؤدى إلى فقدان باقى عمرها إذا استجابت له ، لهذا
تدخلت الوصيصة / مساعدة الأميرة محاولة تنبيهها إلى أن
صراعها الداخلى بين العاطفة والواجب قد يجرفها إلى منطقة
الرمال المتحركة / تزييف الوعى والوقوع من جديد فى دائرة
السمندل الذى لم يقف مستسلماً أمام محاولة مقاومته .

السمندل : صمتاً يا شمطاء

لم أفسده ، لكنى أنصجتة (١٥٥)

إن السمندل الدكاتور يبدأ خطابه بردع الوصيصة بالمصدر /
المفعول المطلق الذى وقع بدلاً من عامله فى صيغة الأمر «صمتاً»
والذى يعد أقوى صيغ الأمر بوصفه حدثاً مطلقاً مجرداً من
الزمن ، كما يعد مؤكداً بعامله المتحد معه فى المادة على الرغم
من كونه محذوفاً وجوباً .

وقد أعقب السمندل هذا المصدر الرادع بالسبب المباشر «يا
شمطاء» ، قبل أن يبدأ مرة أخرى فى تزييف الوعى من خلال
آلية التأويل «لم أفسده ، لكنى أنصجتة» . لكن الوصيصة الثانية
تتدخل محاولة تعطيل ما بالقول / تزييف الوعى مرة أخرى من
خلال مجابهته بجريمته.

الوصيصة الثانية : أنت قتلت أباه .. (١٥٦)

إن النقطتين المائتين في نهاية السطر الشعري تدلان
سيمولوجيًا على أن السمندل قد ردعها أيضًا بمقاطعتها قبل
أن تكمل كلامها ، وعلى الممثلة التي تقوم بدور الوصيصة الثانية
توضيح هذه المقاطعة من خلال الإلقاء .

السمندل : ها . . لم أقتله ، لكنى عجلت بموته

كان هباء منثوراً فوق ملاعته المهترئة

ما كدت ألامسه حتى طار على أجنحة الموت (١٥٧)

إن السمندل يجابه الحقيقة بالسخرية ، ويحاول تحويل
الجريمة إلى نكتة قد تخفى معالمها ، لكن هذه اللعبة لم تستطع
خداع الأميرة المنبهة من وصيفتها ، فقد أخذت ترى الموقف
بحدقة أكثر اتساعاً .

الأميرة : ما أغرب ما خدعتنى عيناى

كم أنت ثقیل الوطأة حين تريد استعراض

ذكائك (١٥٨)

لكن السمندل يحاول الإمساك بخيوط الموقف الذى كاد يفلت
من يديه مرة أخرى ، فيعدل عن أسلوب السخرية المباشرة إلى
أسلوب السخرية غير المباشرة؛ حيث يبدأ فى عرض الحقيقة
المجردة فى الجملة الأولى من خطابه :

كان أبوك مريضاً منذ رأت عيناك النور

ثم ينتقل إلى وصف حالة الملك المتردية فى أربع صور سافرة
لا تأتى على لسانه هو بل يقدمها بوصفها حديث العامة ورأى
الأغلبية الذى يكاد يصل إلى حد الإجماع .

- كان العامة حين تدور الكأس يقولون

إن السوس الناخر فى أخشاب المخدع

قد جاوزها ليعربد فى ساق الملك الخشبية

- بل كان البعض يقولون

إن ضموراً قد مس الأعضاء الملكية

حتى ضاقت كتفاه ، وقصرت كفاه

- بل قد شاعت شائعة أن هزلت ساقاه

حتى صارت ساق الملك الخشبية

أطول من ساق الملك الأخرى الحية

بل قالوا إن لحيته قد سقطت

أن قد برز له نهدان (١٥٩)

وأغلب الظن أن هذا الهجوم الضارى الساخر من السمندل

على حالة الملك والد الأميرة فى المستوى الأول من التلقى ،

يطرح رؤية رجال الثورة فى حالة ملك مصر المتردية قبل ثورة

١٩٥٢ على المستوى الرمزى للشفرة الأيدولوجية . حيث يرى

صلاح عبد الصبور أن انهيار السلطة الملكية كان هو الدافع

للقيادة العسكرية «الحراس» / السمندل فى التفكير فى الاستيلاء على السلطة التى أصبحت بلا صاحب؛ حيث يعد «السمندل» نموذجاً للسلطة الكاريزمية ، وهى أحد أنماط السلطة الثلاثة كما حددها «ماكس فيبر» ، ويبرز هذا النمط من السلطة «فى أوقات الأزمات الاجتماعية (انهيار الملكية) ، ويعتمد على الصفات الشخصية المميزة للقائد الفرد (الذكاء : القدرة على استمالة الأميرة / الوطن - القدرة على تزييف الوعي) ، ومن أبرز نماذجها الأنبياء والقادة العسكريون». (١٦٠)

وإذا كانت «شارلوت سيمور - سميث» تضيف أن الكاريزما «تعنى حرفياً هبة من السماء» (١٦١) ؛ فإن هذا قد يقودنا مرة أخرى إلى الربط بين الحاكم الدكتاتور والإله فى درامات صلاح عبد الصبور .

السمندل : مست رأسى الفكرة ذات مساء

كنا نسمر فيه نحن الحراس

فى نوبتنا فوق السور

وسمعت القائل :

الملك سيمضى لم ينبج ولداً كى يخلفه فى عرشه

كى يرفع خيمته المنهارة

الأميرة : ولهذا قدمت إلى الحب ... بلا حب (١٦٢)

فقد كان من الطبيعي أن تحاول القيادة العسكرية «الحراس»/ السمندل استثمار نقمة الشعب على حالة الملك المتردية ، وجذب الوطن / الأميرة إلى صفه عبر تزييف وعيها / تقديم الحب بلا حب؛ حيث يظهر الاستيلاء على السلطة في صورة شرعية بوصفه ثورة تعبر عن إرادة الأمة ، وفقاً لرؤية صلاح عبد الصبور المطروحة في خطاب النص .

وإذا كان «من غير الممكن تحديد معنى الرمز إلا من خلال موقعه ، في تشكيلة أو مجموعة من الرموز الأخرى» (١٦٣) ؛ فإنه يمكننا الآن إدراك مغزى الشفرة السيميولوجية لتوزيع الأدوار بين الأميرة / الوطن والوصيفة السمندل ، في بداية مشهد القتل والسطو على السلطة .

الأميرة : سأقودك للغرفة

وستأخذه أنت (١٦٤)

حيث يرى صلاح عبد الصبور أن الشعب / الوطن / الأميرة لم يشارك مشاركة فعلية في هذه الثورة (القيادة للغرفة فقط) ، بل إن الدور الأهم - وربما كان الوحيد من وجهة نظره - يتمثل في الدور العسكرى الذى استثمار الظرف السياسى العصيب للأمة فى تملك مقدرات الحكم .

إن عبارة الأميرة «ولهذا قدمت إلى الحب .. بلا حب» تعد

مفتاحاً لتحويل الخطاب السياسى إلى خطاب عاطفى تبرز فيه
الإشارات الجنسية مرة أخرى .

السمندل : عشر سنين يا طفله ..

لكنى .. كنت أحبك

الأميرة : لم أصبح طفله

السمندل : بللت عروقتك بالحلوى والقبلات

حتى دارت أثمارك فى ثوبك

فهزرت غصونك ، فانقرط العقد

الأميرة : لا يحكى عن مضجعه إلا رجل وغد

السمندل : أنا لا أحكى

لكنى أتذكر

أذكر حين أملكك نحوى أول مرة

واهتز النهدان كما يرتجف العصفور المبتل

(١٦٥)

إن استدراك السمندل «لكنى .. كنت أحبك» يحتل معنيين
على الأقل فى السياق ذاته؛ الأول: أن السمندل يريد أن يعود
مرة أخرى لتزييف وعى الأميرة / الوطن والسيطرة عليها باسم
الحب وفقاً لما يطرحه الخطاب العاطفى التالى للجملة . والآخر :
أن صلاح عبد الصبور لا يشكك فى نيات قادة ثورة ١٩٥٢

الوطنية وإن كان يختلف مع الممارسات الدكتاتورية التي انتهت بنا إلى هزيمة السابع والستين وفقاً لما يطرحه الخطاب السياسى السابق على الجملة .

والأرجح أن الجملة المفصلية بين عالمى السياسة والعاطفة تهدف إلى المعنيين معا ، «فليس هناك معنى وحيد للعمل الأدبى، وأن معانى أخرى لابد أن تتولد لتصارع المعنى الذى توصل إليه الناقد ، على نحو يجعل المعانى كلها قابلة للتبدل» . (١٦٦)

إن حديث الحب / الجنس قد بدأ يتدرج فى طريقه إلى الذروة مرة أخرى عبر بوابة الذكريات التى فتحها السمندل على الأميرة حتى يعيدها ثانية إلى سيطرته فى مونولوجه الجنسى متوسط الطول الذى اكتفينا ببدايته فقط ، لكنها ما زالت تقاوم .
الأميرة : صه .. اصمت (١٦٧)

حيث يتضافر اسم فعل الأمر «صه» مع فعل الأمر «اصمت» فى الإشارة الحاسمة للسمندل بقطع هذا الحديث المبتذل فى محاولة لإيقاف ما بالقول / الإثارة ، لكنه لا يتوقف بل يصل بحديثه إلى الذروة .

السمندل : بل أذكر أنك ذات مساء هسهست بأذنى

أمطر فى بطنى طفلاً (١٦٨)

وهنا تفقد الأميرة ثباتها ، ويتحول أمرها القاطع إلى رجاء

متضرع :

الأميرة : أرجوك .. أصمت (١٦٩)

قبل أن يتحول إلى استسلام صريح :

السمندل : أذكرت .. ؟

الأميرة : ذكرت (١٧٠)

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن الطفل / المستقبل هو غاية الأميرة / الوطن في علاقتها بالسمندل / الحاكم ، مما يدل على أن هذه العلاقة العاطفية الجنسية هي علاقة رمزية في جوهرها يطمع فيها السمندل / الحاكم العسكري في التملك، وتحلم خلالها الأميرة / الوطن بالمستقبل .

كما تجدر الإشارة إلى أن حلم المرأة / الوطن بالطفل / المستقبل رمز يتكرر في كل مسرحيات صلاح عبد الصبور التي تضم شخصيات نسائية؛ حيث يتجلى أيضاً في مسرحيتي: «ليلي والمجنون» و«بعد أن يموت الملك» كما سنرى .

إن السمندل قد نجح إلى حد كبير في كسر حاجز زمن البعاد بينه وبين الأميرة؛ حيث تمكن تقريباً من أن يعيد لهيب العاطفة إلى قلبها ، ويعود إلى استلابها وطبيها تحت رايته من جديد .

السمندل : فأنا من دونك لا أدري لى حضنا أرقد فيه

أنسى فى نضرته الأيام الجهمه

الأميرة : وأنا مثلك

هل سنعود إلى سالف عهدنا

السمندل : أصفى مما كنا (١٧١)

إن الأميرة تسأل السمندل بداية عن الزمن ، ومدى قدرته
على تعويض ما ضاع منه :

الأميرة : هل تكسر باب الزمن الميت

وتبلى أحزاني بالحوى والقبلات

هل ستعيد إلى طفله

السمندل : إن عدت إلى حبي (١٧٢)

ثم تعود وتسأله بعد ذلك عن أخبار المكان / القصر وما آل
إليه حاله طوال فترة حكمه بعد أن توصل بها فى الوصول إليه ؛
حيث ينتقل الحديث مرة أخرى من سياق الحب إلى سياق
السياسة .

الأميرة : لكن .. قل لى

ما أحوال القصر

السمندل : فى خير

الأميرة " : لم تتهاوى نبرة صوتك تحت حديثك

وكأنك .. ترهقها بالكذب

السمندل : بل فى خير جداً (١٧٣)

إن الأميرة تريد أن تطمئن على أحوال القصر قبل أن تعود إليه ثانية مع السمندل ، والسمندل يطمئنها بقوله «فى خير» . و«بصرف النظر عن المحتوى الدلالى لظاهر اللفظ ، فإن التنوع شبه اللسانى وحده يسمح بتصوير نطاق واسع من الدلالات الانفعالية بالتضمن» (١٧٤) ، «لفظ الممثل لبيت ما أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ فى تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية» (١٧٥) ، حيث تمكنا «البلورة شبه اللسانية من إنشاء فضاء صوتى» . (١٧٦)

وهنا يبرز توصيف الأميرة المصدر لأداء السمندل الصوتى بقولها «لَمْ تتهاوى نبرة صوتك تحت حديثك وكأنك ترهقها بالكذب» بوصفه منبهاً نصياً لما يجب أن يكون عليه أداء الممثل من زاوية ، ولما يجب أن يلتفت إليه المتلقى من أن كلمة السمندل «فى خير» الواردة فى سياق الكذب الهادف إلى تزييف وعى الأميرة تحمل معنى مقابلاً لظاهرها ، لهذا تندفع الأميرة إلى سؤاله عن التفاصيل أملاً فى اكتشاف الحقيقة .

الأميرة : والحراس

السمندل : يرتجفون إذا ذكر اسمى

الأميرة : والقادة والجند

السمندل : ينكمشون لمرأى

حتى تدخل أعناقهم فى أرجلهم (١٧٧)

إن السمندل قد أصبح محترقاً للكذب وتزييف الوعي ، بل قد دخله جنون العظمة وتخيل أنه زعيم أسطورى مرعب .

الأميرة : ما زالوا يبتلعون القصة ؟

السمندل : أية قصة .. ؟

الأميرة : قصة موت الملك المقعد

من بعد وصيته لك

السمندل : ماذا تعنين ؟ (١٧٨)

لقد وصل السمندل إلى مرتبة مرعبة من الغرور والدجل ، فقد نسى ماضيه أو تناسى القصة/ الكذبة التى صنعها وأخذ يتعامل معها على أنها حقيقة واقعة لهذا فهو ينكرها إنكاراً تاماً وكأنه لم يسمع بها من قبل «أية قصة .. ؟» .

وقد تيقنت الأميرة عندئذ من كذبه البين الذى ينسحب على خطابه السابق كله .

إن «ثان ديك» قد ميز بين «نجاح القصد (عندما ينشأ الفعل المراد) ونجاح الغرض (الغاية المرجوة من الفعل لم تنجز)» (١٧٩)، وقد نجح قصد الأميرة من سؤال السمندل فهو قد أجاب، لكن غرضها لم يتحقق لأنها لم تعرف الحقيقة بعد ، ولهذا كان لازماً

عليها أن تحاول معاودة الكرة كلها من البداية مرة أخرى .
الأميرة : أرجوك ..

أصدق مره

لا من أجلى ، بل من أجلك أنت

ولنبداً منذ البدء

لِمَ جئت ؟

السمندل : هل ما زلت على حبي .. ؟ (١٨٠)

إن سؤال الأميرة «لم جئت ؟» لم تقابله إجابة بل قابله
السمندل بسؤال آخر «هل ما زلت على حبي ؟» ، حتى يتأكد قبل
شروعه فى تقديم الأجوبة الصادقة هذه المرة من أن سيطرته
العاطفية على الأميرة ما زالت مستمرة .

الأميرة : لا تنسى المرأة أول رجل باتت ساخنة فى كفيه

تستخفى ذكراه كما تستخفى الدوامة فى الماء (١٨١)

وقد جاءت إجابة الأميرة عن السؤال / العاطفة محققة لآمال
السمندل وطموحه ، فكانت هذه الإجابة هى مفتاح المصارحة
بحقيقة وضعه السياسى بعد «خمس عشرة خريفاً» من غيابه؛
أى بعد خمسة عشر عاماً من قيام ثورة ١٩٥٢ وتسلم القيادة
العسكرية للحكم؛ حيث يشير الموقف الدرامى عبر الشفرة
السيمبولوجية للرقم الرمزى إلى هزيمة السابع والستين.

السمندل : أنا مقهور يتشقق ملكى من حولى كلحاء الشجرة

أنكرنى الحراس

الأميرة : والقادة والجند ؟

السمندل : هجرونى

الأميرة : ماذا لو عدت معك ؟

السمندل : قد يصفو الأمر

الأميرة : لك .. ؟

السمندل : لنا ..

الأميرة : كيف ؟ (١٨٢)

إن صدق السمندل لم يستمر أكثر من جملتين فقط ، شرع بعدهما مباشرة فى الكذب عبر محاولته تزييف وعى الأميرة / الوطن واستخدامها وسيلة يعود بها للسلطة مرة أخرى، وهنا يهب «القرندل» مصمما على إيقاف مسيرة تزييف الوعى .

القرندل : «يهب من ركنه المظلم فجأة»

ها قد تمت أغنيتى

فاسمعن مقاطعها

السمندل : «للأميرة»

من هذا ؟

القرندل : لا تشغل نفسك بى

كن ضيفى فى أغنيتى

السمندل : من أنت ؟

القرندل : اسمى لا يعنى شيئاً (١٨٣)

إن وقوف القرندل المفاجئ يرفعه من الأرض إلى المقام المرتفع الذى يسمح بدخوله ساحة العلامات السيميولوجية للعرض مرة أخرى ، وبخاصة بعد أن يبتعد عن الركن المظلم متوجهاً إلى وسط المسرح / البؤرة المنيرة؛ حيث يبدو كأنه قد انبثق من العدم على الرغم من مراقبته للمشهد كله دون أن يلاحظه السمندل ، فالتضاد «بين الضوء والظل يعد أحد أهم وسائل التكوين التى يستخدمها الفنان التشكيلى وأكثرها تعبيراً» (١٨٤) ، وقد أفاد فنانون المسرح من هذه القاعدة فى التشكيل المسرحى للعرض .

إن القرندل يعلن أن أغنيته قد تمت فى إشارة واضحة إلى أنه قد أدرك ما يجب عليه فعله تجاه السمندل الذى سيكون ضيفه فى هذه الأغنية حتى يوقفه عن تزييف وعى الأميرة/ الوطن مرة أخرى .

وقد استمر القرندل فى تقديم الإجابات الغامضة عند سؤال السمندل له عن اسمه وعمله ومن الذى دعاه ، وعلى الرغم من هذا فإنه يمكن المتلقى أن يجمع بعض الإشارات المتضافرة فى

إجابته الملفة تمكته من محاولة استنتاج كته هذه الشخصية
الرمزية .

القرندل : أحياناً أتأمل ..

.....

أحياناً أكتب

السمندل : ماذا تكتب ؟

القرندل : ما يحدث

.....

السمندل : رجل مجنون

القرندل : بل شاهد (١٨٥)

فهو «يتأمل» ، «أحياناً يكتب» ، وهو «شاهد»؛ حيث تتضافر
هذه الإشارات فى دفع المتلقى إلى استنتاج أن صوت القرندل
قد يكون هو صوت المثقف الذى هب ليقف ضد السلطة
الدكتاتورية ويقوم بدوره التنويرى تجاه الوطن المزيف الوعى .
واستناداً على هذا التفسير يصبح جلوس القرندل على
الأرض فى ركن المسرح المظلم بدلاً من تركه لساحة المسرح فى
المشهد السابق جلوساً مبرراً بل بارعاً على المستوى
السيمىولوجى؛ حيث يشى هذا الجلوس داخل الحدث وخارجه
فى آن بأن المثقف يهتم بشئون وطنه ويراقبها دائماً على الرغم

من كونه خارج السلطة ، وأنه يتحين اللحظة المناسبة، تلك اللحظة التي يصل فيها التحدى إلى ذروته ليعلن استجابته لدوره التاريخى فى تنوير الوطن والدفاع عن الديمقراطية ضد الدكتاتورية ، وبهذا تتصل رؤية صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته كلها، والتي تعد فى جوهرها تنويعات متلونة على تيمة واحدة هى صراع المثقف مع السلطة .

إن السمندل ما زال مصراً على تنفيذ ما بالقول / تزييف وعى الأميرة واستعادة السلطة مرة أخرى على الرغم من مقاومة القرنديل له .

السمندل : من أين أتيتن بهذا الرجل المجنون

هيا نذهب يا حلوه

الأميرة : ووصيفاتى

السمندل : فليتبعنك فيما بعد

سنحث الخطو إلى الميدان ، وكفانا معتنقان

ونقول لهم إن أميرتهم قد عادت

خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل بالذنب

فتلقاه عاشقها المثقل بالذنب بأجلى آيات

العرفان (١٨٦)

إن السمندل / السلطة يرى أن محاولات تصدى القرنديل/

المثقف له نوع من الجنون؛ حيث تحرص السلطة الدكتاتورية على عزل المثقف وتهميش دوره وعدم تدخله فى الحكم . فقد أعد السمندل كذوبته الجديدة / تزيف الوعى الذى استجابت له الأميرة / الوطن مرة أخرى ، وهو لن يسمح للقرندل بتنويرها وجلاء بصيرتها؛ لأن هذا التنوير يفقده سيطرته عليها ويفقده عرشه بالتبعية . لكن القرندل ما زال متمسكاً بدوره محاولاً إيقاف ما بالقول / تزيف الوعى .

القرندل : «ممتقاً وقد امتدت قامته النحيلة ، وبان عليه

غضب وحشى»

لا .. لا.. أرجوك

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه

فاعتلت واسترخت مثقلة بالجرح

والليلة قد تهوى ميتة أنهاراً وتللاً ومنازل

لو ولدت فى ساحتها أخرى

السمندل : أصمت يا مجنون

هيا .. هيا (١٨٧)

إن خطاب القرندل الذى يتحدث عن «المدينة» لا عن الأميرة يعلن صراحة لمن لم ينتبه أن الأميرة فى هذا النص رمز للوطن ، لهذا فهو يهب ممتقاً غاضباً فى تعبير إيمائى مكثف عن سمات

الغضب والرفض محاولاً إيقاف تزييف وعيها ، وهو يصندر هذا الغضب الإيمائى المعارض بحرف النفى المؤكد بال تكرار ، وكأن المثقف هو الشخص الوحيد القادر على أن يقول «لا» للحاكم الدكتاتور .

إن الكذبة الأولى التى طعنت قلب مدينتنا فى رؤية صلاح عبد الصبور التى يطرحها النص الرمزى هى استثمار السمندل / القيادة العسكرية لنقمة الشعب على حالة الملك المتردية ، وجذب الوطن / الأميرة إلى صفه عبر تزييف وعيها «تقديم الحب بلا حب» بحيث يظهر الاستيلاء على السلطة فى صورة شرعية بوصفه ثورة شعبية تعبر عن إرادة الأمة، وإن كانت الأمور قد تحولت فى جوهرها من دكتاتورية الملك إلى دكتاتورية الرئيس والحكومة العسكرية ، وهذه الدكتاتورية هى التى أدت إلى الهزيمة العسكرية فى السابع والستين ، فكما يقول برتراند راسل: «إنه لا يمكن المحافظة على التقدم وقتاً طويلاً إلا فى جو من الحرية حتى فى أمور مثل التكنيك العسكرى، ولذلك فإننى أثق أن الدول التى تحافظ على الحرية العملية والفكرية ستكون أكثر كفاءة فى الحرب من تلك الدول التى تخضع للدكتاتورية». (١٨٨)

وهذه الرؤية فى ثورة ١٩٥٢ ليست رؤية صلاح عبد الصبور

فقط بل رؤية بعض المثقفين الآخرين أيضاً ؛ حيث يقول لويس عوض: «لما قامت ثورة ١٩٥٢ ، وكنت فى الولايات المتحدة ، شعرت بأن رأسى فى السماء ، لأن الأمريكيين كما قلت كانوا فى أعماقهم يحتقرون المصريين ، ومن جهة أخرى وفى الوقت نفسه شككت فى هوية الثورة لقدمها من الجيش ، وأحسست بأنها جاءت لإجهاض الثورة الحقيقية .

وقد زادت شكوكى بحكم الإعدام الذى أصدرته على العاملين خميس والبقرى فى كفر الدوار . ثم وصلت هذه الشكوك إلى الذروة بسبب أحداث مارس ١٩٥٤ حين وقع الانقسام الكبير بين العمال والمثقفين . خرجت بعض المظاهرات العمالية لتأييد عبد الناصر ضد نجيب وخالد محيى الدين ، وهتفت «لتسقط الحرية» . وكان ذلك أمراً غريباً ومأساوياً إلى أبعد الحدود ، فقد ضربوا قاضى القضاة «رئيس مجلس الدولة» عبد الرزاق السنهورى» . (١٨٩)

أما الكذبة الأخرى التى يحاول القرنديل إيقافها الآن بعد «خمسة عشر خريفاً» من المنفى/ إبعاد الشعب عن المشاركة فى الحكم / غياب الديمقراطية؛ أى فى عام ١٩٦٧ ، بعد هزيمة السمندل / نكسة الخامس من يونيه ، فهى تمثيلية التنحى وصفح الشعب عن عبد الناصر فى ٩ و ١٠ يونيو ١٩٦٧ .

وإذا كان هشام شرابي يرى أن «السبب الرئيسى فى خسارة هذا الجيل العربى لمعاركه مع (العدو / التخلف / الرجعية) يتمثل فى «التركيب الاجتماعى البطركى والعلاقات المهيمنة فيه» (١٩٠) ؛ فإن «مظاهرات الشعب ضد تنحية عبد الناصر فى ٩ و ١٠ يونيو ١٩٦٧ تمثل أكبر مظهر من مظاهر التعلق بالإكترابى بالسلطة البطركية» (١٩١) ؛ حيث يقول لويس عوض: «بعد أيام من الهزيمة حين تراجع عبد الناصر عن الاستقالة فإذا بأحد النواب فى مجلس الشعب يرقص تحت قبة البرلمان من شدة الفرح ، بينما البلاد كانت قد استباحت منذ احتل الإسرائيليون أجزاء من ترابنا الوطنى . كانت «رقصة النائب» عاراً ما بعده عار» (١٩٢) ، فربما كان الواقع أحياناً أكثر عبثية من الإبداع العبثى .

إن هذه الرقصة / الوعى المفقود المزيف على مستوى الواقع، هى ما حاول القرنندل / المثقف إيقافها وكشف زيفها على مستوى النص الرمضى ، «فالتحليل الرصين لعالم الرمضى الثقافى لابد أن يكون سيميولوجيا ، إذ السيميولوجيا عبارة عن تحليل للأشكال الرمزية يعتمد جانب دراسة العمل الأدبى فى علاقته التى تجمع بينه وبين منتجه ، وتجمع بينه وبين متلقيه» (١٩٣).

القرندل : وا أسفاه ، لابد وأن ألقى أغنيتي
«يندفع القرندل نحو السمندل ، ويحيط رقبته
بأصابعه ،
ثم يحدق في عينيه»
هذا ظلى في عينيك
يا سمندل
«يستل القرندل سكيناً من ثيابه ، ويدفعها في
صدر السمندل»
خذ ، هذا آخر مقطع
«يتهاوى السمندل على المائدة ، ويستدير القرندل
إلى النسوة المندهشات»
تمت أغنيتي
أستودعكن الله ..

«يتجه نحو باب الكوخ ، ثم يستدير قبل أن يخرج ليرى
الأميرة تقف متهاوية» (١٩٤)

إن القرندل / المثقف قد قتل السمندل / الدكتاتور بالكلمة /
الأغنية «خذ ، هذا آخر مقطع» حيث تتحد الغنوة / الخنجر في
هذا النص ، مع التماثل / الحجر الذى أصاب به سعيد رأس
حسام جاسوس السلطة فى ليلى والمجنون ، مع الناي / السيف

الذى فقا به الشاعر عين جلاذ القصر فى بعد أن يموت الملك ، بوصفها رموزاً ثقافية تصرع الدكتاتورية والظلم ، وتحقق حلم الحلاج بالسيف المبصر . فمن الممكن أن تكون الأداة المسرحية «رمزاً وعملها بالضرورة يصبح بلاغياً ، حيث تبدو مجازاً عن نوع من الواقع النفسى أو الاجتماعى الثقافى ، أو استعارة له . فى هذه الحالة تنتظم الأداة الرمزية فى نسق دال يصبح من المهم أن نتبعه فى أعمال الكاتب الدرامية (سواء كانت الأداة رمزاً ثقافياً أو أضيفت إليها علاقات متخيلة من وضع المؤلف)» . (١٩٥) .

وشرط انتصار المثقف فى نصوص صلاح عبد الصبور جميعاً هو تحول الكلمة إلى فعل، ويبدو هذا جلياً فى الفقرة السابقة على مستوى آليات العرض أيضاً؛ حيث تحتل إشارات العرض المتوالية المعبرة عن فعل القرنندل المسرحى «الاندفاع نحو السمندل - إحاطة الرقبة بالأصابع - التحديق فى عينيه - استلال السكين - دفعها فى صدر السمندل - تهاوى السمندل على المائدة - استدارة القرنندل للنسوة - اتجاهه نحو الباب - استدارته قبل الخروج ليرى الأميرة» مساحة مضاعفة لمساحة الكلمة اللغة فى هذا المقطع .

لكن القرنندل / المثقف لا يمكنه أن ينسى نور الكلمة ، فهو لا

يترك ساحة المسرح قبل إلقاء رسالته التنويرية على مسامع
الأميرة / الوطن .

أه ، لا يجمل بى أن أنسى
هذا تذييل لا تكمل أغنيتى بونه
يا امرأة وأميره
كونى سيدة وأميره
لا تتنى ركبتك النورانية فى استخذاء
فى حقوى رجل من طين
أيّا ما كان
وغداً أو شهماً
عملاقاً أو أفاقاً
ولتلقى ألوان الحب ، ولا تعطيه
اضطجعى مع نفسك
ولتكفك ذاتك
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم فى عينيك
لك خداماً لا عشاقاً
أو عشاقاً لا معشوقين
«يخرج» (١٩٦)

إن خطاب القرنندل / المثقف التنويرى يحول الأميرة / المرأة إلى الأميرة / الوطن ، كما أنه يحرص على دحض الخطاب الجنسى الممطط داخل النص بوصفه رمزاً لهيمنة السمندل / الدكتاتور على الأميرة بواسطة تزييف الوعي باسم الحب ، إنه خطاب متعال ضد الاستلاب والهيمنة البطركية .

وتظهر ملامح التعالى فى لغة الخطاب التى تنتشر فيها أفعال الأمر «كونى - اضطجعى» أو الأفعال المضارعة المتحولة إلى صيغة الأمر بواسطة لام الأمر «لتتلقى - لتكفك - ليكن» أو بواسطة لا الناهية «لا تتنى» .

إن القرنندل فى هذا النص نموذج للمثقف المثالى ، فهو لا يشير إلى المثقف كما كان فى تلك الفترة ، بل كما ينبغى أن يكون . وصحيح أنه مثقف فاعل لكنه غير ملتحم بالواقع ويبدو فى هيئة شبه أسطورية ، كما أنه يبدو بوصفه حكيماً أمراً خالياً من كل عيب، على عكس ما يظهر فى مسرحية صلاح عبد الصبور التالية «ليلى والمجنون» ، التى تعرض آلام المثقف وهزائمه وعدم قدرته على الفعل فى هذا الواقع المرير . فالقرنندل هو رمز المثقف الحلم فى مسرح صلاح عبد الصبور ، وربما لهذا السبب صبغ شخصيته بصيغة أسطورية عسوية على التحقق فى الواقع .

الأميرة : «وهى تبكى بجانب الفراش وتقبل السمندل»
أه ، ما أصدقه ميّتا

انظرن .. ماتت بسمته الفاتنة اللزجة
وبدا مرتعداً مذعوراً فى صدق فاتن (١٩٧)

إن الأميرة / المرأة المتأوهة على فقد حبيبها تدرك الآن بعد
خطاب القرنندل التنويرى أن لحظة الصدق الحقيقية البعيدة كل
البعد عن الزيف فى حياة السمندل هى لحظة موته . وإذا كانت
لحظة الموت تقع خارج دائرة الحياة ؛ فإن فى هذا إشارة
واضحة إلى أن حياته كلها كانت سلسلة من الأكاذيب ، بما فيها
بسمة الاطمئنان المصطنعة التى اختفت عن ملامحه وصعدت
بدلاً منها علامات الرعب والذعر الذى يسيطر على الحاكم
الدكتاتور خوفاً من ضياع سلطته ، كما رأينا مع عشرين
السلطة فى مسافر ليل .

أوه ، ما أشبهه فى ضجعته بأبى

انظرن ، وباركن

اكتملت لحظتى الموعودة حتى سحقت نفسى قطعاً (١٩٨)
لقد تهاوت جثة السمندل على المائدة ، وهى ذات الموضع
الذى شاهدنا فيه جثة الملك المقتول ، وكأن حال الملك يتفق مع
حال السمندل فى كل شىء ، انهيار الحكم ، والرغبة الكاذبة ،

والموت قبل الموت ، فلا عجب أن تراه الأميرة يشبه أباها فى ضجعته ، فى إشارة سيميولوجية واضحة إلى أن حال الحكم فى مصر بعد الثورة لم يكن أفضل من حال الحكم قبلها ، فقد مضت مصر من الاحتلال الإنجليزى إلى الاحتلال الإسرائيلى .
«تتهاوى جالسة بجانب المائدة ، وقد أدارت ظهرها للجثة ، تلمع على وجهها ابتسامة بالغة الضياء ، وعيناها مغلقتان كأنها تحلم»

الوصيفة الثالثة : «مندفعة نحو الأميرة ..

مولاتى .. مولاتى

الأميرة: «كأنها تفيق من حلم ، وقد أدارت ظهرها للمشهد السابق كله»

ماذا .. هل سرق النوم الخادع نزهتنا الفجرية

هل أخلفنا ميعاد البلبل والطل (١٩٩)

إن خطاب القرنندل / المثقف قد حقق غايته التنويرية مع الأميرة / الوطن ، فها هى ذا تتجاوز أحزانها فى حركة مسرحية دالة «تدير ظهرها للمشهد السابق كله» ، وتفتح عينيها بعد إغلاق قصير فى إشارة إلى أنها قد أفاقت من حلم مزعج ، أو من كابوس تزييف الوعى الذى كاد يقضى على مستقبلها «هل سرق النوم الخادع نزهتنا الفجرية» .

إنها قد استوعبت الدرس التنويرى جيداً حتى إنها قد حفظت بعض العبارات التى وجهها القرنديل / المثقف لها وأخذت تكررها على وصيفتها .

الأميرة : أوه لا تنسى أنى امرأة وأميرة

بل سيدة وأميرة

ومن الواجب أن أخرج فى الصبح إلى الميدان

كى يستجلى أتباعى طلعتى النورانية (٢٠٠)

لقد تحررت تماماً من استلاب الرجل للمرأة ، أو من استلاب الحاكم الديكتاتور للوطن ، وتحولت إلى امرأة / وطن حر ، أو إلى سيدة / أميرة تتعالى فوق شهواتها من أجل مستقبل رعاياها . ويتفق هذا التحول الرمزي الفنى داخل النص مع رؤية هشام شرابى الاجتماعية التى يقرر خلالها أن «القاعدة الأساسية هي : تحرير المرأة شرط لتحرير المجتمع ، بوصفه كلاً، ودون هذا التحرير ، لن تجدى الانقلابات ولن تؤدي «الثورات» إلا إلى أشكال أخرى من السلطة البطركية» . (٢٠١)

وليس غريباً بعد هذا التحرر أن يتغير التوقيت السيميولوجى الدال داخل النص «خمسة عشر ظلاماً» إلى توقيت جديد يتناسب مع الواقع الدرامى المتحول على الرغم من نظر الوصيفة من الكوة ذاتها .

الأميرة : ما الوقت الآن

الوصيفة الثانية : «تتجه إلى الكوة ، وتفتحها ، وتتنظر»

الفجر على مرمى سهم (٢٠٢)

فقد تحول ظلام الاستبداد والدكتاتورية بعد قتل المثقف /
القرندل للحاكم المستبد / السمندل وتنويره للأميرة / الوطن
إلى فجر قادم يحمل نسمات الحرية التي قد تسفر عن مستقبل
مشرق ، «فالدال الزمنى لا يكتسب معنى فى المسرح إلا فى
علاقته بالآخر» . (٢٠٣)

الأميرة : فلتحزمن متاع الرحلة

هل أسرجت العربية يا أم الخير

الوصيفة الثالثة : مولاتى

الأميرة : لا بأس

فسأمشى فى طرقات الغابة حتى أبواب القصر

و سأدخل ساحة قصرى مترجلة حتى ألتقى من

خدمى ورعاياى

ما يبهج نفسى من حب وخضوع

هيا .. هيا ..

أسرعن

(ستار) (٢٠٤)

إن الأميرة قد صحت من الوهم وأصبحت أكثر واقعية ، فلا بأس من أن تمشى على قدميها طريقاً صعباً وسط الغابات تكفيراً عن ذنبها حتى تصل إلى أبواب القصر . وتحول المرأة / الوطن إلى المرأة / الأميرة يعد إشارة واضحة إلى ضرورة حكم الشعب لنفسه بعيداً عن السلطة العسكرية ، وعلى هذا يكون الطريق الصعب وسط الغابات الذى يتحتم على الوطن السير فيه تحقيقاً للمستقبل المشرق على ما أعتقد هو طريق الديمقراطية ، حيث علمنا القرنندل ضرورة خضوع الحاكم للوطن وليس العكس، فالوطن أبقى و أكبر و أقوى من أى حاكم مهما كان . إن هذه النوعية من الأعمال الدرامية ، كما يقول «جادامر»: «تجعلنا نرى بوضوح الانسجام الأخلاقى للحياة الذى لم يعد من الممكن رؤيته فى الحياة ذاتها .

ومن الواضح أن المسرح بذلك يضطلع بمهمة لها طابع التعالى الخلقى حيث إننا جميعاً نعرف أن الأحداث الرائعة التى تقدم على خشبة المسرح تظهر لنا الحياة على النحو الذى ينبغى أن تكون عليه حقاً» . (٢٠٥)

وربما كان من المفيد فى ختام هذه القراءة للمسرحية مراجعة التحولات الدرامية الرئيسية داخل النص بواسطة نموذج سوريو.

إن معادلة البداية تتمثل فيما يأتى :

$$\Omega - \odot - \sigma - \approx - (\sigma) \ll$$

فالبطل هو الملك الشيخ ، ومتلقى الخير هو ذاته ، وغايته الاستقرار فى الحكم ، وخصمه هو السمندل ، والأميرة هى الحكم بين أبيها والسمندل ، وهى فى الوقت ذاته مساعدة السمندل الخصم بحكم استلابها الجنسى تجاهه .

وبعد فعل القتل تتحول المعادلة الدرامية إلى ما يأتى :

$$\Omega - \odot - \sigma - \approx - (\Omega) \ll$$

فالبطل هذه المرة هو السمندل ، ومتلقى الخير هو ذاته أيضاً ، وغايته الاستمرار فى الحكم كذلك ، أما الأميرة فهى الخصم بوصفها ابنة القتيل ، وهى الحكم بين أبيها وحبيبها ، وهى مساعدة السمندل الخصم بحكم استلابها الجنسى تجاهه . وهو موقف درامى شديد التعقيد على مستوى الصراع النفسى الداخلى للأميرة من زاوية ، كما أنه يشير من زاوية أخرى إلى أن حال الحكم الدكتاتورى قبل الثورة (الملك البطل ، ومتلقى الخير ذاته ، وغايته الاستمرار فى الحكم) هو نفسه حال الحكم بعدها وكل ما تم هو استبدال السمندل الحاكم العسكرى بالملك الشيخ .

وتتحول المعادلة الدرامية بعد فعل العزل/ النفى إلى ما يأتى :

⊙ - ♂ - ♀ - ♀ (♀)

الأميرة هي البطل في المنفى ، والغاية طفل المستقبل ،
ومتلقى الخير المنتظر هو الوطن ، والسمندل هو الخصم بحكم
هجره للأميرة المنفية الذي يعوق بدوره إنجابها لطفل المستقبل ،
والوصيفات هن الحكم والشاهد على العلاقة بين الأميرة
والسمندل ، وهن مساعدات الأميرة أيضاً .

وبما أن هذا الموقف الدرامي (موقف النفي) هو الذي احتل
أكبر مساحة من المسرحية لذلك فإن إحياءات الجنس / الجسد
كانت مهيمنة على علامتها كافة ، وكان الانتظار / الزمن هو
الفكرة المهيمنة على الصراع الدرامي داخلها .

وفي لحظة ظهور القرنندل تتحول المعادلة إلى ما يأتي :

♀ - ♂ - ⊙ - ♀ (♀) - ♀ (♀)

حيث تبقى الأميرة في المنفى هي البطل ، ومتلقى الخير هو
الوطن ، والغاية هي طفل المستقبل ، وإن كان ميزان الحكم قد
تحول من يد الوصيفات إلى يد القرنندل / المثقف الذي يعد
أيضاً مساعداً للأميرة ، بالإضافة إلى الوصيفات مساعدات
الأميرة أيضاً .

أما لحظة ظهور السمندل فتتحول فيها المعادلة الدرامية إلى

♂ - ♂ - ♂ - ♂ - ♂

فالسمندل هو البطل الآن ، ومتلقى الخير هو ذاته ، وغايته هي الأميرة بوصفها وسيلته الوحيدة للاستمرار في الحكم ، والقرندل هو الحكم بين الأميرة والسمندل وهو خصم السمندل أيضاً بوصفه ظالماً وكاذباً ودكتاتوراً ، أما الوصيفات فهن مساعدات الأميرة أينما تغير موقعها في جملة الصراع الدرامي.

وفي لحظة اقتناع الأميرة بالعودة مع السمندل مرة أخرى ، تتحول المعادلة الدرامية إلى ما يأتي :

♂ - ♂ - ♂ - ♂ - ♂

فالسمندل هو البطل ، ومتلقى الخير هو ذاته ، وغايته الاستمرار في الحكم ، والقرندل هو الحكم وخصم السمندل ، وإن كانت الأميرة قد تحولت إلى مساعدة للبطل ، بالإضافة إلى الوصيفات اللواتي يتبعنها أينما حلت ، ويمثل هذا الموقف لحظة ضياع كامل لمستقبل الأميرة / الوطن لولا تدخل القرندل / المثقف وتحوله من الكلمة إلى فعل القتل .

أما بعد فعل قتل القرندل / المثقف للسمندل / الدكتاتور / العسكري ، فإن المعادلة الدرامية الختامية تصبح كما يأتي :

♂ - ♂ - ♂ - ♂ - ♂

فالأميرة هي البطل ، والغاية هي الحرية والعدل ، ومتلقى الخير هو الشعب ، والقرندل هو الحكم ومساعد البطل ، والاميرة هي ابنة البطل ، والخصم هو جثة السمندل فوق الطاولة في بؤرة المسرح .

ويلاحظ تطابق دور وظيفة القرندل (حكم ومساعد للبطل) مع دور المثقف المثالي التنويري المشارك في الحكم من وجهة نظر صلاح عبد الصبور الممتدة في دراماته ، كما يلاحظ أن خطاب القرندل ضد الجنسي قد حول الأميرة من امرأة مستلبة إلى وطن متعال ، عبر مضيح تزييف الوعي المتصل بالأمل الكاذب (طفل المستقبل) وبالتعلق بالإكترأوى بالسلطة البطركية .

فإذا كانت الأميرة / المرأة تنتظر السمندل الرجل القوي ، فإن الأميرة / الوطن تنتظر القرندل المثقف المخلص لها من تبعات الدكتاتورية ، بتحوله من ساحة الكلمة فقط إلى ميدان الفعل أيضاً .

وإذا كان القرندل شبه الأسطوري هو رمز المثقف الحلم ، المثقف كما ينبغي أن يكون في مسرح صلاح عبد الصبور ؛ فإن النص الذي سوف ننتقل إليه الآن «ليلي والمجنون» ينقلنا إلى المثقف الواقعي المعاصر كما هو كائن بعذابه وانكساراته وعجزه في صراعه الأبدى مع السلطة الدكتاتورية من أجل الديمقراطية.

هوامش الفصل الرابع

- (١) باترس باثيز ، لغات خشبة المسرح : ١٠١ .
- (٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٣ .
- (٣) جيمس روس - إيفانز ، المسرح التجريبي : ٤٩ .
- (٤) محمد حسن عبد الله ، ظاهرة الانتظار في المسرح النثري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دراسات أدبية، ١٩٩٨ ، ص : ٧ .
- (٥) أحمد السعدني ، المسرح الشعري المعاصر ، مطبعة الوفاء ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ٤٨ .
- (٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٥١ .
- (٧) چاك دريدا ، الكتابة والاختلاف : ٨٧ .
- (٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٣ .
- (٩) جيمس روس - إيفانز ، المسرح التجريبي : ٤٩ .
- (١٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٣ .
- (١١) شكري عبد الوهاب ، الإضاءة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص : ٢٣ .
- (١٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٣-٣٥٤ .
- (١٣) لويز مليكة ، الديكور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ط ٣ ، ص : ٩٤ .
- (١٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١٥ .
- (١٥) جيمس ميردوند ، الفضاء المسرحي : ٣٢ .
- (١٦) المرجع السابق : ٣٤ .
- (١٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٥ .
- (١٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٦ .
- (١٩) صلاح فضل ، نظرية البنائية : ٤٥٢ .
- (٢٠) لويس عوض ، الحرية ونقد الحرية ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص : ١٢٢ .

- (٢١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٦ ، ٣٥٧ .
- (٢٢) محمد مفتاح ، دينامية النص : ٢٨ .
- (٢٣) أحمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص : ٢٨ .
- (٢٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٨ ، ٣٥٩ .
- (٢٥) أن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ١١١ .
- (٢٦) عصام بهي ، مقال : «استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور» ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، أكتوبر ، ١٩٨١ ، ص : ١٤١ .
- (٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٦١ .
- (٢٨) المرجع السابق : ٣٦١ ، ٣٦٢ .
- (٢٩) نفسه : ٣٦٥ ، ٣٦٦ .
- (٣٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٦٧ ، ٣٦٨ .
- (٣١) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١٠٤ .
- (٣٢) آن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ٩٠ .
- (٣٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٦٨-٣٧٠ .
- (٣٤) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٧٥ .
- (٣٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧١ ، ٣٧٢ .
- (٣٦) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٠١ .
- (٣٧) المرجع السابق : ٢١١ .
- (٣٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧٣ ، ٣٧٤ .
- (٣٩) المرجع السابق : ٣٧٥ ، ٣٧٦ .
- (٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧٦ ، ٣٧٧ .
- (٤١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧٧ ، ٣٧٨ .
- (٤٢) محمد مفتاح ، دينامية النص : ٥٨ .
- (٤٣) راجع ربط المكان المغلق بالتراجيديا ، جيمس ميربوند ، القضاء المسرحي : ١٦٦ .
- (٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧٨ ، ٣٧٩ .
- (٤٥) المرجع السابق : ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

- (٤٦) نفسه : ٣٨٠ ، ٣٨١ .
- (٤٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٨٢ .
- (٤٨) المرجع السابق : ٣٨٣ .
- (٤٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٨٣-٣٨٥ .
- (٥٠) المرجع السابق : ٣٨٥-٣٨٧ .
- (٥١) ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله) شرح ألفية ابن مالك ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة صبيح ، القاهرة ، أربعة أجزاء ، ١٩٧٥ ، ط ١٧ ، ج ١ ، ص : ١٢٩ .
- (٥٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٨٧-٣٨٩ .
- (٥٣) عصام بهي ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ : ١٤٢ .
- (٥٤) كريستوفر إينز ، المسرح الطبيعي ، ترجمة : سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص : ٤١٩ .
- (٥٥) عصام بهي ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ : ١٤٢ .
- (٥٦) باز كير - شو ، سياسات الأداء المسرحي ، ترجمة : أمين الرباط ، مراجعة : عبد الحميد إبراهيم ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص : ٥٥ .
- (٥٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٨٩ ، ٣٩٠ .
- (٥٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٠-٣٩٢ .
- (٥٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٢-٣٩٤ .
- (٦٠) عصام بهي ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ : ١٤٣ .
- (٦١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٤ ، ٣٩٥ .
- (٦٢) ميشيل فوكو ، جينالوجيا المعرفة ، ترجمة : أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي ، دار تويقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨١ ، ط ١ ، ص : ٧ .
- (٦٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٥ ، ٣٩٦ .
- (٦٤) مرسيا إلياد ، المقدس والديوي - رمزية الطقس والأسطورة ، ترجمة : نهاد خياطة ، العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٧٠ .
- (٦٥) آن أوبرسفيد ، قراءة المسرح : ٢٣٤ .
- (٦٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٦ .

- (٦٧) انظر هذا البحث، ص : ٢٦٩ .
- (٦٨) كير إيلام ، سيميائ المسرح : ١٠٤ .
- (٦٩) المرجع السابق : ١١٩ .
- (٧٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٢٩٧ .
- (٧١) كير إيلام ، سيميائ المسرح : ١٦ .
- (٧٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها .
- (٧٣) أستون وسافونا ، المسرح والعلامات : ١٣١ .
- (٧٤) كير إيلام ، سيميائ المسرح : ٢٧ .
- (٧٥) المرجع السابق : ٢٨ .
- (٧٦) نفسه : ٢٩ ، ٤٠ .
- (٧٧) See: Eco, A Theory of Semiotics, p. 178-179.
- (٧٨) كير إيلام ، سيميائ المسرح والدراما : ٣٧ .
- (٧٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٢٩٧ ، ٣٩٨ . ولا يستقيم الوزن في السطر الشعري الرابع من المقطع - بحر الرمل - إلا بقول الشاعر «اسطعت» بدلاً من «استطعت» .
- (٨٠) تترجم سيزا قاسم صاحبة هذا الاقتباس كلمة "Proxemics" بكلمة «أبعاديات»، وقد فضلت استخدام كلمة «البونية أو علم البون» وفقاً لترجمة رفيف كرم للمصطلح التي اعتمدت عليها في الفصول السابقة، حتي يتم توحيد ترجمة المصطلح الواحد داخل الكتاب ، انظر هامش رقم (٤٩) من الفصل الأول ص : ٢٤٦ .
- (٨١) سيزا قاسم ، مقال : السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد ، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ص : ٣٧/١ .
- (٨٢) الكتابة الإنجليزية للاسم هي "Edward Hall" ، وقد قام رفيف كرم في ترجمته بكتابة اللقب «هال» بالألف ، في حين كتبه سيزا قاسم بالواو «هول» . وبالرجوع إلي القاموس الخاص بالنطق :
- J. C. Wells J.C. : (1990) Longman Pronunciation Dictionary, p. 323.
- اتضح أن كتابة الاسم بالواو هي الأقرب للنطق الأجنبي الأصح ، ولهذا تم إثبات كتابته بالواو في هذه الدراسة .

- (٨٣) كير إيلاام ، سيميائ المسرح والدراما : ١٠٢ .
- (٨٤) Barthes, Roland: Image, Music, Text. p. 69.
- (٨٥) آن أويرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ٢٤٧ .
- (٨٦) كير إيلاام ، سيميائ المسرح : ١١٥ .
- (٨٧) المرجع السابق : ١١٢ .
- (٨٨) أستون وسافونا ، المسرح والعلامات : ١٦٣ .
- (٨٩) كير إيلاام ، سيميائ المسرح : ١١٦ .
- (٩٠) المرجع السابق : ١١٧ .
- (٩١) باترس باثيز ، لغات خشبة المسرح : ٧١ .
- (٩٢) هيجل ، الفن الرمزي - الكلاسيكي - الرومانسي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٨٦ ، ط ٢ ، ص : ١٥٦ .
- (٩٣) لا يستقيم الوزن في هذا السطر الشعري - بحر الرمل - إلا بقول الشاعر «اسطعت» بدلاً من «استطعت» .
- (٩٤) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي : ١٦٩ .
- (٩٥) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي : ١٦٩ .
- (٩٦) Lotman, Yuri: Analysis of the Poetic Text: p. 61.
- (٩٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٢٣٩ .
- (٩٨) لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، الشركة المصرية العالمية لونغمان ، سلسلة لغويات ، ١٩٩٧ ، ط ١ ، ص : ١٢١ .
- (٩٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٣٩-٢٤٠ .
- (١٠٠) محمد عبد الله الغزامي ، نموذج الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريرية، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص : ٧٠ .
- (١٠١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٩ .
- (١٠٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٠ .
- (١٠٣) محمد مفتاح ، استراتيجيات التناس : ٧٩ .
- (١٠٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٠ .
- (١٠٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٠ ، ٤٠١ .
- (١٠٦) تزفيتان تودوروف ، نقد النقد - رواية تعلم ، ترجمة : سامي سويدان ، مراجعة:

- ليان سويدان ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ط ٢ ، ص : ٢٤ .
- (١٠٧) رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٨ ، ط ١ ، ص : ٥٤ .
- (١٠٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠١ .
- (١٠٩) ترفيتان تودوروف (وآخرون) ، اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار وترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ١٩٩٣ ، ط ١ ، ص : ٤٢ .
- (١١٠) محمد مفتاح ، استراتيجيات التناص : ٢٦ ، ٢٧ .
- (١١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٢ .
- (١١٢) باترس باثيز ، لغات خشبة المسرح : ٥٢ .
- (١١٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٢٢ .
- (١١٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٣ .
- (١١٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٣ ، ٤٠٤ .
- (١١٦) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١١٥ .
- (١١٧) آن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٢٢٤ .
- (١١٨) مايكل والتن ، المفهوم الإغريقي للمسرح - نظرة جديدة إلى التراجيديات ، ترجمة : محسن مصيلحي ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٥٤) ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص : ٧١ ، ٧٢ .
- (١١٩) إدوارد لوسي سميث ، الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ ، ترجمة : أشرف رفيق عفيفي ، تقديم : مصطفى الرزاز ، مراجعة : أحمد فؤاد سليم ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص : ١٢٤ .
- (١٢٠) المرجع السابق : ١٢٦ .
- (١٢١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٤ .
- (١٢٢) ألان كنان ، و (جاك لاسال) ، «تمارين في القراءة الدراماتولوجية والارتجال» وقائع محترف مسرحية في سوريا ، عرض وتقديم : حنان قصاب وماري إلياس ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، سلسلة دفاتر مسرحية (١) ، دمشق ، ١٩٨٨ ، ط ١ ، ص : ٥١ .
- (١٢٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٤ ، ٤٠٥ .
- (١٢٤) آن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٢١٤ .

- (١٢٥) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات : ٨٩ .
- (١٢٦) سيزا قاسم ، مقال : السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد ، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا ، ص : ٤٠/١ .
- (١٢٧) يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي ، مقال : حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ، ترجمة : عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ص : ٨٧/٢ .
- (١٢٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٥ .
- (١٢٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٥ .
- (١٣٠) المرجع السابق : ٤٠٦ ، ٤٠٧ .
- (١٣١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ١١٥ .
- (١٣٢) آن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٨٠ .
- (١٣٣) أستون وسافونا ، المسرح والعلامات : ٦٣ .
- (١٣٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٧ .
- (١٣٥) إميل بنفنست ، مقال : سيميوطيقا اللغة - سيغويولوجيا اللغة ، ترجمة: سيزا قاسم ، ضمن كتاب : مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ص : ٢٦/٢ .
- (١٣٦) باترس باثيز ، لغات خشبة المسرح : ٧٨ .
- (١٣٧) أالرديس نيكول ، علم المسرحية : ٣١٦ .
- (١٣٨) إميل بنفنست ، مقال : سيميوطيقا اللغة ، ترجمة سيزا قاسم ، ضمن كتاب مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ، ص : ٢٤/٢ .
- (١٣٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٧-٤٠٨ .
- (١٤٠) مايكل والتون ، المفهوم الإغريقي للمسرح : ٧٢ .
- (١٤١) المرجع السابق : ٧٣ .
- (١٤٢) نفسه : ٧٢ .
- (١٤٣) باترس باثيز ، لغات خشبة المسرح : ٧٣ .
- (١٤٤) مايكل والتون ، المفهوم الإغريقي للمسرح : ٧٣ .
- (١٤٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٨ ، ٤٠٩ .
- (١٤٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٩ ، ٤١٠ .

- (١٤٧) عصام بهي ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ : ١٤٢ .
- (١٤٨) فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص: ٨٠ .
- (١٤٩) إبراهيم عبد الرحمن ، مناهج نقد الشعر في الألب العربي الحديث ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، سلسلة الشعر والشعراء ، ١٩٩٧ ، ط ١ ، ص: ٢٤٩ .
- (١٥٠) محمود أمين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ط ١ ، ص : ٢٧٠ .
- (١٥١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٠ ، ٤١١ .
- (١٥٢) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٣٠ .
- (١٥٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٢ ، ٤١٤ .
- (١٥٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٤ .
- (١٥٥) المرجع السابق : ٤١٥ .
- (١٥٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٥٧) نفسه : ٤١٦ .
- (١٥٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٦ .
- (١٥٩) المرجع السابق : ٤١٦ ، ٤١٧ .
- (١٦٠) شارلوت سيمور - سميث ، موسوعة علم الإنسان - المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية ، ترجمة : مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف : محمد الجوهري ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٦١) ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ط ١ ، ص : ٥٧٥ .
- (١٦١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٦٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٨ .
- (١٦٣) إينو حوزي ، جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة ، ترجمة : قيس النوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ط ١ ، ص : ٢٠٦ .
- (١٦٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٥ .
- (١٦٥) المرجع السابق : ٤١٩ ، ٤٢٠ .
- (١٦٦) إديث كيرزويل ، عصر البنيوية - من ليفي شتراوس إلي فوكو ، ترجمة : جابر

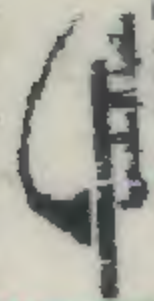
- عصفور ، نشر عيون ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ ، ط ٢ ، ص : ١٩١ .
- (١٦٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢١ .
- (١٦٨) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٦٩) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٧٠) نفسه : ٤٢٢ .
- (١٧١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢٣ ، ٤٢٤ .
- (١٧٢) المرجع السابق : ٤٢٤ .
- (١٧٣) نفسه : ٤٢٥ .
- (١٧٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٢٨ .
- (١٧٥) المرجع السابق : ١٢٩ .
- (١٧٦) نفسه : ١٣٠ .
- (١٧٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢٦ .
- (١٧٨) المرجع السابق : ٤٢٧ .
- (١٧٩) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١٨٨ .
- (١٨٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢٨ .
- (١٨١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٨٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢٨-٤٣٠ .
- (١٨٣) المرجع السابق : ٤٣٠ ، ٤٣١ .
- (١٨٤) جوهانزايدين ، التصميم والشكل : ٧١ .
- (١٨٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٣١-٤٣٤ .
- (١٨٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٣٤ ، ٤٣٥ .
- (١٨٧) المرجع السابق : ٤٣٥ ، ٤٣٦ .
- (١٨٨) برتراندراسل ، مقال : دفاع عن الديمقراطية ، ضمن كتاب «في مدح الكسل ومقالات أخرى» ، ترجمة : رمسيس عوض ، المشروع القومي للترجمة (٦٥) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص : ٤٢ .
- (١٨٩) غالي شكري ، المثقفون والسلطة في مصر : ٣٢٦ .
- (١٩٠) هشام شرابي ، البنية البطركية : ٨ .
- (١٩١) أحمد مجاهد ، أشكال التناسل الشعري : ٤٠٦ .

- (١٩٢) غالي شكري ، المتقفون والسلطة : ٣٣١ .
- (١٩٣) محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة ، سلسلة الدراسات النقدية (٦) ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٥٠ .
- (١٩٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٣٦ ، ٤٣٧ .
- (١٩٥) أن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٢٢٤ .
- (١٩٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٣٧-٤٣٩ .
- (١٩٧) المرجع السابق : ٤٢٩ .
- (١٩٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٠ .
- (١٩٩) المرجع السابق : ٤٤٠ ، ٤٤١ .
- (٢٠٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٢ .
- (٢٠١) هشام شرابي ، البنية البطركية : ٩ .
- (٢٠٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٣ .
- (٢٠٣) أن أوبرسفيك ، قراءة المسرح : ٢٥٢ .
- (٢٠٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٣ ، ٤٤٤ .
- (٢٠٥) هانز- جيورج جادامر ، تجلي الجميل : ١٥٦ .

رقم الإيداع : ٢٠٠١/١٦٨٣٧

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)

Bibliotheca Alexandrina



0401901

الأمل للطباعة والنشر



الثلثون

جنيهان ونصف